

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

CARLOS ALEXANDRE DAS NEVES

**O GRAFFITI DE MUNDANO E A PAISAGEM URBANA: UM DEBATE
SOCIAL E ARTÍSTICO NA CIRCULAÇÃO DO OBJETO.**

**GUARULHOS
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

CARLOS ALEXANDRE DAS NEVES

**O GRAFFITI DE MUNDANO E A PAISAGEM URBANA:
UM DEBATE SOCIAL E ARTÍSTICO NA CIRCULAÇÃO DO OBJETO.**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal de São
Paulo como requisito parcial para obtenção
do grau de mestre em História da Arte.

Orientadora:

Elaine Cristina Dias.

**GUARULHOS
2016**

NEVES, Carlos Alexandre.

Título: O graffiti de Mundano e paisagem urbana: um debate social e artístico na circulação do objeto / Carlos Alexandre das Neves. Guarulhos, 2015.

Mestrado em História da Arte - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2015.

Orientação: Elaine Cristina Dias.

1. Graffiti. 2. Arte Urbana. 3. Arte Contemporânea. I. Elaine Cristina Dias. II. O graffiti de Mundano e a paisagem urbana: um debate social e artístico na circulação do objeto.

CARLOS ALEXANDRE DAS NEVES

O graffiti de Mundano e a paisagem urbana: um debate social e artístico na circulação do objeto.

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Feseral de São
Paulo como requisito parcial para obtenção
do grau de mestre em História da Arte.

Orientadora:

Elaine Cristina Dias.

Aprovação: ____/____/____

Orientador: Profa. Dra. Elaine Cristina Dias
UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi
Instituto de Artes – UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Profa. Dra. Ana Maria Pimenta Hoffmann
UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo

SUPLENTE:

Profa. Dra. Heloísa Espada Rodrigues Lima

IMS – Instituto Moreira Salles

Dedicatória.

Dedico esse trabalho a Deus, que tudo sabe.

Agradescimentos.

Agradeço a todos que me ajudaram nessa jornada, primeiramente a minha família, que sempre me apoiou e incentivou meus estudos. Em segundo, agradeço a minha orientadora Elaine Cristina Dias, professora e amiga que com seus apontamentos e cuidados, permitiu que eu trilhasse o caminho sorrateiro e nebuloso da pesquisa.

Também agradeço a banca de qualificação, professor doutor Jens Michael Baumgarten e Alex Miyoshi, que fizeram apontamentos importantes para essa pesquisa.

A agência CAPES, que com a bolsa de estudos permitiu que essa pesquisa se desenvolvesse.

E finalmente agradeço a banca final, Alex Miyoshi, Ana Hoffmann e a suplente Heloisa Espada.

Resumo.

Este trabalho procura estudar a arte do graffiti por meio da análise da trajetória do grafiteiro paulista Thiago Teixeira Leite Ackel, que assina suas obras como Mundano. Mundano é um artista urbano que se notabilizou na cena do graffiti nos últimos vinte anos, com obras realizadas em lugares inusitados, como placas de propagandas políticas, carroças de recicladores e em sucatas, coletadas no leito seco do reservatório do Atibainha.

O motivo da escolha desse artista para o referido estudo deve-se ao fato de Mundano ser considerado representante de uma nova geração de artistas grafiteiros, que além de se ocuparem com sua produção e com a contestação política, também acabam por assumir a função de galerista e de comerciante da arte do graffiti, caminho seguido por muitos artistas desse campo no mundo contemporâneo. Mundano, assim como outros artistas como Os Gêmeos, Zezão, Crânio etc, ao mesmo tempo que mostra sua presença no espaço urbano, com obras em locais diversos como pontes praças e muros, também dá conta de uma produção voltada para o comércio e para a exposição em galerias, fato que revela uma demanda por sua arte.

Assim, visando desenvolver esse estudo de modo produtivo organizou-se as etapas da pesquisa em três capítulos: o estudo da iconografia dos graffitis, da trajetória de Mundano e a recepção de suas obras pelo público.

Ao articular esses três pontos, pode-se ter uma dimensão mais extensa do processo produtivo desse artista ao compreender não apenas as referências estéticas de suas produções, mas também o modo como Mundano, ao transferir suas obras para suportes diversos e para espaços institucionalizados, permitiu que sua arte circulasse ao encontro de um público maior, além daquele que comumente aprecia seu trabalho no espaço urbano.

Desse modo, esse artista não apenas produz arte do graffiti, como também escreve a cada dia uma página da história do graffiti paulistano. E estudar a sua produção e a recepção de suas obras é um modo de produção de repertório científico que ficará como base para estudos futuros, que visem dar conta da complexa história de um tipo de arte intensa e efêmera como é o caso do graffiti.

Abstract.

This work aims to study the art of graffiti through the analysis of the trajectory of São Paulo graffiti artist Thiago Teixeira Leite Ackel, who signs his works as Mundano. Mundano is an urban artist who distinguished himself in the graffiti scene in the last twenty years, with works made in unusual places, such as signs of political advertisements, recyclers of cars and scrap collected in the dry bed of the reservoir Atibainha.

The reason for the choice of this artist for the study is the fact that Mundano can be considered representative of a new generation of graffiti artists, who in addition to concern themselves with its production and political contestation, also end up taking the gallerist function and graffiti art dealer. This way is followed by other artists in this field on the contemporary world.

Mundane as well as other artists such as Os Gêmeos, Zezão, Cranio etc., at the same time showing its presence in urban space with works in various locations such as bridges squares and walls, also realizes a production for trade and for exhibition galleries, a fact that reveals a demand for his art.

Thus, in order to develop this productive way of study was organized etapas the research into three parts; the study of the iconography of graffiti, the Mundano path and the reception of their works by the public.

By articulating these three points can have a more extada size of the production of this artist process to understand not only the aesthetic references of their productions, but also how Mundano, to transfer his work to various media and institutionalized spaces allowed his art encontro to circulated to a wider audience than that which commonly enjoys his work in urban space.

Thus, the artist not only produces graffiti art, but also writes every day a page of the history of São Paulo graffiti. And study their production and reception of his works, it is a scientific repertoire of production so that will be the basis for future studies that aim to account for the complex story of a kind of intense and ephemeral art such as graffiti.

Listas de ilustrações.

| | | | |
|-----------|---------------------------------------|-------|----|
| Imagem 1 | Carranca amarela na cesta de basquete | ----- | 26 |
| Imagem 2 | Graffiti sobre comércio | ----- | 27 |
| Imagem 3 | Transporte público | ----- | 28 |
| Imagem 4 | Munda | ----- | 29 |
| Imagem 5 | Graffiti número 7, frente | ----- | 34 |
| Imagem 6 | Graffiti número 7, verso | ----- | 35 |
| Imagem 7 | Les demoiselles d' Avignon | ----- | 37 |
| Imagem 8 | Cidade Cinza | ----- | 40 |
| Imagem 9 | Retrato de Germaine Raymal | ----- | 41 |
| Imagem 10 | Índios na Oca | ----- | 42 |
| Imagem 11 | Obra sem título, Mundano | ----- | 43 |
| Imagem 12 | Obra sem título, Mundano, | ----- | 44 |
| Imagem 13 | Intervenção conjunta, lado esquerdo | ----- | 45 |
| Imagem 14 | Intervenção conjunta, lado direito | ----- | 45 |
| Imagem 15 | Paz nunca é demais | ----- | 48 |
| Imagem 16 | Dylaby (Combine Painting) | ----- | 52 |
| Imagem 17 | Obra sem título, Wodzico | ----- | 56 |
| Imagem 18 | Obra sem título, Zezão | ----- | 57 |
| Imagem 19 | Obra sem título, Zezão | ----- | 58 |
| Imagem 20 | Só observo | ----- | 60 |
| Imagem 21 | Eleitores Tiriricas | ----- | 61 |
| Imagem 22 | Eleitores Tiriricas, na rua. | ----- | 62 |
| Imagem 23 | Drowning Girl | ----- | 64 |
| Imagem 24 | Eu sou Dolores | ----- | 67 |
| Imagem 25 | Abracadabra | ----- | 70 |
| Imagem 26 | Quem tem Q.I Vai. | ----- | 71 |
| Imagem 27 | Água mole cidade dura, panorama | ----- | 73 |
| Imagem 28 | Água mole cidade dura, corte esquerdo | ----- | 73 |
| Imagem 29 | Água mole cidade dura, corte direito | ----- | 74 |
| Imagem 30 | Obra sem título, Mundano | ----- | 75 |

| | | |
|-----------|--------------------------------------|-----------|
| Imagem 31 | Obra sem título, Mundano | ----- 76 |
| Imagem 32 | Obra sem título, Mundano | ----- 77 |
| Imagem 33 | Obra sem título, Mundano | ----- 77 |
| Imagem 34 | Obra Retirantes | ----- 83 |
| Imagem 35 | Obra Criança Morta | ----- 84 |
| Imagem 36 | Obra Abaporu | ----- 89 |
| Imagem 37 | Arte para o Povo | ----- 90 |
| Imagem 38 | Arte para todos | ----- 97 |
| Imagem 39 | Beco do Batmam | ----- 98 |
| Imagem 40 | Mapa do bairro Vila Madalena | ----- 99 |
| Imagem 41 | Cartaz da Exposição Seres | ----- 104 |
| Imagem 42 | Demonstrativo de contrato de Mundano | ----- 105 |
| Imagem 43 | Carroça Gringa | ----- 107 |
| Imagem 44 | Obra sem título, Vitché e Hebert | ----- 110 |
| Imagem 45 | Obra Paz | ----- 111 |
| Imagem 46 | Carroça número 1 | ----- 116 |
| Imagem 47 | Carroça 106 | ----- 117 |
| Imagem 48 | Detalhe do jornal The New York Times | ----- 120 |
| Imagem 49 | Eleitores Tiricas na avenida | ----- 123 |
| Imagem 50 | Obra sem título, Mundano | ----- 127 |
| Imagem 51 | Carrancas | ----- 128 |
| Imagem 52 | Cultura na Rua | ----- 129 |
| Imagem 53 | Os Gêmeos | ----- 132 |
| Imagem 54 | Mural, Os Gêmeos | ----- 132 |
| Imagem 55 | Carroça Gringa, detalhe | ----- 136 |
| Imagem 56 | Conexão, Ruas do Brooklin-SP | ----- 140 |
| Imagem 57 | Passagem Grátis | ----- 142 |
| Imagem 58 | Phease 2 | ----- 145 |
| Imagem 59 | Acrobata com dados, Alex Valauri | ----- 147 |
| Imagem 60 | Cactos do Atibinha | ----- 150 |
| Imagem 61 | Deserto da Cantareira | ----- 151 |
| Imagem 62 | Veracidademundana | ----- 152 |
| Imagem 63 | Foto de Mundano com Haddad | ----- 159 |
| Imagem 64 | Água Mole Cidade Dura, detalhe. | ----- 161 |

| | | | |
|-----------|---|-------|-----|
| Imagem 65 | Carroceata | ----- | 170 |
| Imagem 66 | Carroça número 1 | ----- | 182 |
| Imagem 67 | Cartaz Cidades Recicláveis | ----- | 185 |
| Imagem 68 | 2h e 43 por dia no trânsito de SP | ----- | 187 |
| Imagem 69 | Ateliê e galeria Parede Viva | ----- | 194 |
| Imagem 70 | Obra Copa das Árvores | ----- | 195 |
| Imagem 71 | Obra Vândalos | ----- | 196 |
| Imagem 72 | Gravura 67 de 70, Pimp My Carroça | ----- | 197 |
| Imagem 73 | Gravura 45 de 50, Reciclem os Políticos | ----- | 198 |
| Imagem 74 | Obra Pomba, Wilham Mophos | ----- | 202 |
| Imagem 75 | Obra Vândalos | ----- | 204 |
| Imagem 76 | Água na se vende, água se defende | ----- | 205 |
| Imagem 77 | Latinha com guarda-chuva | ----- | 206 |

Sumário

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO. | 13 |
| CAPÍTULO 1 : O graffiti de Mundano: apresentar, desvendar, entender. | 24 |
| 1.1: A carranca ou o Carudo. | 25 |
| 1.2: O Carudo na Câmara dos Vereadores de São Paulo | 34 |
| 1.3: Sucata e imagem | 48 |
| 1.4: Palavra grafitada, as frases de Mundano | 62 |
| 1.5: Mundano e a referência ao modernismo brasileiro | 75 |
| CAPÍTULO 2: Os graffiti de Mundano: um olhar a partir de uma perspectiva externa. | 93 |
| 2.1: Mundano pichador | 94 |
| 2.2: Fim do anonimato do pichador, surge um grafiteiro | 102 |
| 2.3: Conflitos com o poder público e a difusão da arte de Mundano | 110 |
| 2.4: Mundano e as carroças | 116 |
| 2.5: Mundano e as eleições | 123 |
| 2.6: O artista Mundano e suas exposições | 126 |
| 2.7: Mundano e a prefeitura no caso do Teatro Municipal de São Paulo, 2009 | 127 |
| 2.8: As exposições de Mundano | 135 |
| 2.9: Cidades Recicláveis em Nova York 2009 | 137 |
| 2.10: Exposição Tempos Mundanos em 2013 | 143 |
| 2.11: Veracidademundana 2015 | 150 |
| 2.12: Galeria a céu aberto na Avenida 23 de Maio, 2015 | 160 |
| CAPÍTULO 3: Mundano e público | 167 |
| 3.1: Recepção da arte de Mundano no Pimp My Carroça, 2012 | 169 |
| 3.1.2: Mundano e os carroceiros: a trajetória de <i>enfant terrible</i> | 180 |
| 3.1.2.1: <i>Enfant terrible</i> | 180 |
| 3.1.2.2: O começo com os carroceiros | 182 |

| | |
|---|---------|
| 3.3: Mundano, o estadista maduro | 191 |
| 3.3.1: O galerista | 193 |
| 3.3.2: 19/01/2015, na galeria Parede Viva | 194 |
| 3.4: A recepção de Mundano | 204 |
| CONCLUSÃO | 209 |
| BIBLIOGRAFIA | 216 |

Introdução

Estudar a vida e a obra de um artista já falecido, devidamente reconhecido, com suas obras catalogadas ou com um bom número pré-analisadas, já é uma tarefa bastante difícil, pois o olhar do estudioso tem a tarefa de percorrer todo o material produzido pelo artista e também tudo o que foi produzido sobre ele e suas obras, tendo em mente a sua investigação.

Nossa pesquisa enfrentou alguns desafios para o empreendimento das análises, a primeira foi a de estudar a produção de um artista ainda em atividade, correndo o risco de que uma nova orientação metodológica ou uma experimentação estética ou ideológica pudesse mudar seu percurso profissional e, com isso, também tudo o que se havia escrito nessa pesquisa sobre o mesmo.

Não bastasse essa possibilidade, outra dificuldade encontrada nesse estudo foi justamente aquela apontada por Jaques Legoff e Eric Robsbawn, que é a grande quantidade de fontes históricas existentes, representada pela quantidade de entrevistas, matérias de jornais, programas de televisão e postagens em inúmeras redes sociais, fonte que agora adentra com força o universo da pesquisa sobre um artista em atividade. De início, isso obrigou a uma cuidadosa triagem para o início das investigações, o que teve de continuar sendo feito incessantemente até o final, pois esses materiais continuaram a surgir durante toda a pesquisa.

É pertinente explicar a respeito do modo como se procurou lidar com as informações obtidas sobre os grafittis e sobre o artista, e com isso dizer que um dos esforços desta pesquisa foi a compreensão de suas obras, de suas referências e a busca direta nos acontecimentos da vida de Mundano, coletando informações que permitiram compreender como se deu, no decorrer do tempo, o desenvolvimento de sua arte. Esse procedimento foi também baseado nas orientações de Jaques Legoff (2003, p. 26) que, ao citar Lucien Febvre, diz:

“A história recolhe sistematicamente, classificando e agrupando os fatos passados, em função de suas necessidades atuais. É em função da vida, que ela interroga a morte. Organizar o passado em função do presente: assim se poderia definir a função social da história.”

Nesse conjunto de questões, a produção de artística de Mundano foi objeto central de nossa pesquisa que, relacionada às fontes encontradas possibilitaram um universo instigante de análises sobre sua criação, impacto e recepção na sociedade e em sua própria vida. Com esse objetivo em mente, se recorreu a um conjunto variado de fontes, como entrevistas realizadas em visitas feitas ao ateliê e às exposições de Mundano, outras concedidas a meios de comunicação diversos como rádios, blogs e programas de televisão, sendo essas oriundas de momentos distintos de sua trajetória. Recorremos ainda a palestras feitas em eventos e comentários de jornalistas a respeito de sua arte.

A variabilidade das fontes deve-se a duas situações específicas do trabalho do historiador da arte contemporâneo, uma de ordem metodológica e outra estrutural. Sobre a segunda, informa Hobsbawn (1999, p. 254):

“Em todo o caso, o problema fundamental para o historiador contemporâneo em nosso tempo infinitamente burocratizado, documentado e inquiridor é mais um excesso incontrolável de fontes primárias que uma escassez das mesmas”

Com isso, dada a quantidade de informações que se podem levantar sobre o objeto de estudo, deve-se usá-las com a metodologia adequada, que nesse caso é a possibilidade de fazer o cruzamento de dados, para que se possa obter informações que não estejam disponíveis de modo objetivo, por exemplo o modo como a passagem por algumas galerias abriu espaço para comercialização de suas obras e, ainda, o modo como o artista vincula seus grafittis a problemáticas atuais a fim de adquirir mais visibilidade para sua arte.

Ao analisar mais detalhadamente a produção de Mundano, notou-se que a mesma é bastante diversificada, pois explora suportes e espaços urbanos variados. Isto foi comprovado por meio de uma análise de pesquisa de campo, onde se constatou que sua produção transita por locais, suportes e temas distintos. No decorrer de sua trajetória, sua arte já foi realizada em tapumes, carroças e sucatas, abordando, na maioria das vezes, temas sociais e políticos como a condição dos catadores, a crise hídrica do Cantareira e a mobilidade urbana em São Paulo.

Mesmo que esses temas tenham sido extraídos das tensões do espaço metropolitano, na maioria de suas obras, no que se refere à iconografia, é difícil notar o espaço urbano, o que permite questionar os referenciais do artista. Consequentemente, isso torna necessário um maior

rigor metodológico no tratamento das fontes, para que assim se possa averiguar essa questão em uma análise mais aprofundada.

Um exemplo desse aspecto pode ser notado em um dos trabalhos mais recentes, em que se dedicou a produzir uma arte que criticasse a gestão do governador Geraldo Alckmin em razão da crise hídrica no sistema Cantareira nos anos de 2014 e 2015. Nessa obra, Mundano grafitou uma série de objetos retirados dos leitos secos das represas, tendo como objetivo chamar a atenção para a questão política envolvida na crise. Porém, o que permite estabelecer a relação de sua produção com tal crise é o contexto no qual os objetos foram adquiridos e o discurso criado em torno das obras pelo próprio artista. No entanto, uma análise da composição dos trabalhos, em seu sentido iconográfico, não oferece elementos suficientes para se estabelecer tal relação, uma vez que a primeira vista nota-se apenas um conjunto de sucatas grafitadas, que não se relacionam imediatamente à crise hídrica, posto que os objetos são, em sua maioria, latas de refrigerantes, ferramentas e placas de propaganda.

No entanto, se nessa produção em específico é difícil notar o elemento urbano, por outro, serve para mostrar a proposta estética do artista, pois ao grafitar os objetos acima tratados faz uma crítica a questão do consumo de água, evidenciando em seus grafittis o modo como a mesma se tornou produto mercadológico na atualidade, fato esse reiterado pelos objetos que grafitou, que se analisados em retrospectiva, se notará que eram, em sua maioria, recipientes para produtos à base de água.

Percebe-se assim o quão complexa é a produção de Mundano, daí a necessidade de se analisar, de modo mais cuidadoso, as fontes que tratam não apenas do modo como as obras foram produzidas, mas também os objetos que as compõem, o espaço social e político em que estão inseridas, checando seus objetivos e o modo como foram recebidas pelo público e pelos compradores durante a exposição.

Desde que iniciou a sua trajetória de artista grafiteiro, Thiago Teixeira Leite Ackel, nome de batismo de Mundano - utilizou-se de muitos suportes para a sua arte, como cavaletes de propaganda política, na ocasião das eleições de 2010, e os tapumes do Teatro Municipal de São Paulo, durante a reforma de 2009¹.

De todos os temas e suportes que utilizou para a sua criação, o que mais chamou a atenção das pessoas e contribuiu para divulgação do seu trabalho foi aquele que envolveu os catadores

¹ A partir desse ponto, o artista será mencionado por seu nome artístico, Mundano, em primeiro lugar em respeito à sua postura, que faz questão de não revelar seu nome completo. Em segundo lugar, devido ao fato de que o anonimato do artista é uma das características da arte do graffiti, o que se pretende manter nessa monografia.

de material reciclado e suas carroças. Estas foram grafitadas por Mundano, e além das imagens circularem pela cidade e entrarem em contato com pessoas diversas, também trouxeram um aspecto ousado, posto que essas imagens sempre são acompanhadas de frases que criticam a postura consumista de muitos habitantes da metrópole paulistana, que ocorre em muitos casos, de modo irresponsável, sem preocupação com o meio ambiente.

Vale mencionar também que, no que se refere a essa produção, o artista tem uma obra importante intitulada de “Carroça Gringa”, uma carroça de coleta de recicláveis que ele fez para expor em uma galeria nos EUA, chamada de Factory Flash, na cidade de Nova York. O que chama a atenção nessa obra é o fato do artista tê-la feito a partir de material coletado nas ruas próximas à galeria e, ainda, o fato de mostrar como a relação de Mundano com esse tema lhe abriu portas no mundo da arte.

Essa produção nas carroças também possui importância para essa pesquisa por mostrar outra ambiguidade de Mundano, pois no início de sua trajetória, assumia uma postura de anonimato, prática comum entre os grafiteiros acostumados a criticar autoridades políticas. Porém, ao grafitar essas carroças ganhou notoriedade, se tornou conhecido e passou a ganhar dinheiro com suas obras, fazendo exposições no exterior e comercializando suas obras em galerias. Este movimento torna-se um caminho comum aos grafiteiros hoje? É uma questão enfrentada neste trabalho.

Esse aspecto permitiu questionar o discurso de anonimato de Mundano que, ao mesmo tempo que não revela seu nome e outros dados pessoais, passa a se beneficiar da exposição de sua arte e de sua imagem pessoal em veículos de comunicação de massa, como jornais, blogs, e redes sociais. É o caso do Facebook e do Flickr, em que são comuns as postagens dos trabalhos recentes, sempre atualizados por uma secretária contratada especificamente para isso, como foi constatado em uma visita feita ao ateliê de Mundano em 2015.

A partir de uma visão ampla da produção de Mundano, foi possível focar no desenvolvimento de sua arte no decorrer do tempo, nas mudanças que sofreu no que se refere aos suportes utilizados e na composição de seus grafitis. Foi possível notar como a transferência do graffiti, arte tipicamente encontrada em muros, para suportes diversos, permitiu que ela e o próprio artista circulassem por galerias e mostras de arte, no Brasil e no exterior. E ainda, como esse processo fez que Mundano se tornasse conhecido a ponto de adquirir consumidores para a sua arte, inclusive o poder público, que contratou o grafiteiro para a produção de um mural na cidade de São Paulo, contraditoriamente ao que sempre pregou.

Ao comentar sobre sua ação junto aos carroceiros, o artista sugere que se trata de uma criação conjunta, como pode ser notado em sua fala, na ocasião da entrevista que concedeu ao

vídeo Pimp My Carroça, em 2014: *...enquanto estou pintando a carroça eu estou sempre conversando com ele. Meu, o cara tem uma visão totalmente diferente da cidade.*²

Uma análise mais ampla e atenta dessas produções mostrou, no entanto, que quem obteve maior exposição foi o artista, e isso por alguns motivos, como o fato de que essas obras não foram apagadas de imediato, e além de permanecerem, ainda circularam, tanto pelo espaço urbano, durante o exercício do trabalho do carroceiro, como pelos muitos veículos de comunicação que comentaram essas produções.

Essas obras feitas em carroças circularam pela cidade e atingiram um público muito maior do que se tivessem sido feitas em um viaduto ou em outro lugar que necessitasse que o público se dirigisse até seus graffitiis.

Ao dispor suas obras nas carroças, estas funcionaram como um tipo de outdoor móvel, que circularam pela cidade e divulgaram a arte de Mundano, contribuindo para a formação de futuros consumidores, como os que compraram obras apresentadas na exposição *Veracidademundana*, em abril de 2015.

A fala do artista é incisiva no que se refere ao fato de sua obra ter sido uma criação conjunta com o catador de material reciclado, e também que o resultado final de sua produção foi uma arte que tinha uma relação com a cidade de São Paulo, como se seus graffitiis feitos nas carroças revelassem a imagem da cidade do catador de material reciclado. Estes pontos serão discutidos no capítulo dois.

Pode-se dizer, porém, que sua arte ajudou a identificar esse trabalhador em meio ao espaço urbano, mas é questionável a ideia de que essas obras mostrassem a visão de cidade do carroceiro, afinal, este ajudava apenas a criar a frase que acompanha a arte, sendo todo o restante feito por Mundano. E assim, a obra pode ser mais creditada ao artista que ao carroceiro.

É importante pôr a prova, inicialmente, o pensamento do artista com uma das muitas teorias a respeito da relação entre arte e cidade, como a de Giulio Carlo Argan (1992, p. 83): *“Em toda a sua história, a cidade resulta composta pelo entrelaçamento de temporalidades diversas.”* Para o autor, que compreende nesse caso, a questão da arte e a edificação urbana, a estrutura da cidade é composta por construções de períodos históricos distintos, sendo isso

² Entrevista contida no vídeo PIMP My Carroça. Criador e Curador: Mundano. Direção: Leon Mosditchian, Mauro Moreira. Produção Pedro Adati, 15:50 min. Color. Produtora Duca Films, 2014, Material on-line. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSajqhXSiPk>.

evidenciado pela estética das edificações como as fachadas dos prédios, o traçado das vias e até mesmo o modo como foram construídas determinadas edificações.

Nesse sentido, talvez a carroça fosse um elemento da paisagem urbana capaz de transmitir uma temporalidade específica, possivelmente a do catador, e que por isso poderia ser considerada um elemento imagético do espaço urbano. Porém, ao ser grafitada por Mundano e ser evidenciada na rotina da cidade, ela adquire outra função, além daquela de recolher material reciclado, passando a ser suporte de uma obra de arte e, por isso, um instrumento não só de mensagem, mas de propaganda dessa arte. E devido ao fato de o graffiti ser uma arte efêmera, com o tempo a carroça desaparece, e essa se esvazia do significado que possuía. Não poderia, assim, ser considerada um elemento identificador de temporalidade, não no sentido apontado por Argan, dada a sua efemeridade.

Até esse momento, pode-se notar a complexidade de se analisar a produção desse artista, porém, os desafios não se encerram assim, pois a tipologia da arte estudada, graffiti, também foi algo que dificultou esse estudo, pois sendo essa arte comumente empregada para o protesto e tendo como característica a efemeridade, foi necessário atentar para as produções mais recentes desse artista a fim de que nenhum detalhe passasse despercebido. E ainda, essa atenção foi necessária para que se comprovasse, por meio das últimas produções, as hipóteses que se haviam levantado a partir de produções mais antigas, caso contrário, se teria que voltar e começar a repensar as informações básicas levantadas até então.

Assim, após levantadas muitas informações e tendo como preocupação escrever uma pequena narrativa de um artista ainda vivo, produzindo obras a todo o vapor, concedendo entrevistas e participando de exposições, como organizar essa narrativa? Que partes teriam, quantas seriam? Teria essa narrativa a finalidade de bater o martelo a respeito de alguns pontos de sua produção? Teria esse texto e essa pesquisa condições para concluir tal empreitada?

Obviamente a resposta é negativa, sendo impossível para esse texto concluir tais pontos a respeito da produção de um artista ainda vivo e com uma produção dinâmica como é a arte do graffiti. No entanto, esse texto teve como objetivo levantar informações que servirão de base para um estudo mais profundo no futuro, quando o grafiteiro Mundano estiver mais estabelecido no mundo da arte e do graffiti, com uma produção maior, posto que até o momento percebeu-se um artista em formação, alguém que ainda busca uma personalidade estética, algo que o possa identificar em meio a outros tantos grafiteiros.

Tendo isso em mente, esse texto foi organizado em três partes, na primeira procurou-se atentar para a composição de suas obras, para o modo como criou e organizou a iconografia de seus graffiti a fim de formar um discurso endereçado para o espectador. Quais são os seus

referencias, e como os elementos iconográficos flertam com obras e movimentos artísticos da história da arte europeia e nacional?

O que chamou a atenção, assim, no primeiro capítulo, foi a quantidade de referências à história da arte, desde ao movimento modernista brasileiro até a arte pop, o que não é típico para um grafiteiro se partir da tradição do graffiti hip-hop, linha que influenciou os grafiteiros paulistas, pois essa tradição pressupõe uma produção estética que seja uma alternativa ao mundo acadêmico. Porém, sabe-se que Mundano não é o único grafiteiro paulistano com referenciais na História da Arte, o que sugere que ele e os demais artistas, possam representar muitos mais uma nova tendência de graffiti do que uma contradição com a cultura hip-hop.

Devido à dimensão desse texto e da pesquisa, esse é um tema um tanto extenso para ser aprofundado nesse momento, por isso, esse primeiro capítulo ocupou-se de compreender o processo criativo do artista, ou seja, como ele organiza seus referenciais para produzir obras que lhe garantam maior visibilidade no espaço urbano e no mundo da arte.

Procurou-se, nesse capítulo, realizar um estudo da iconografia das obras, em que se compreendeu como ícones os elementos que Mundano articula para produzir seus graffiti, como o desenho de um tipo de carranca, titulado pelo artista de Carudo, as frases, e o suporte utilizado, como sucatas, carroças de reciclagem ou estruturas de alvenaria da paisagem urbana.

O entendimento mais apurado desses pontos foi possível mediante o pensamento de autores como Giulio Carlo Argan e Julian Bell, que ao discorrerem a respeito do primitivo na arte moderna, permitiram que se obtivesse uma visão mais ampla a respeito dos referenciais à arte indígena nas artes plásticas. E por consequência, permitiram visualizar o referencial da arte de Mundano com o movimento modernista do início do século XX.

Arthur C. Danto e Mario Pedrosa também foram de igual valia, pois ao discorrerem a respeito do uso de sucatas e de produtos de consumo em massa para a produção de arte Pop, também colaboraram para que se compreendesse o suporte usado por Mundano para criar seus graffiti. Foi permitido também tecer aproximações entre a metodologia de produção dos graffiti com a de artistas como Warhol, Picasso e Rauschenberg.

Um cuidado que se teve nesse primeiro capítulo e no texto no geral foi a preocupação de pôr a prova as hipóteses levantadas, não no sentido de encerrar a questão, mas como precaução para não se construir uma base argumentativa instável. Por isso, dentro dessa preocupação, após levantar certa quantidade de informações sobre a iconografia das obras de Mundano, pôs-se a prova as hipóteses por meio de uma análise de uma obra feita no ano de 2015 a mando da Prefeitura de São Paulo, trata-se de um painel grafitado em trecho da Avenida Vinte e Três de Maio titulado “Água Mole Cidade Dura”.

Esse painel tem cerca de 12 metros de comprimento por 3 metros de altura, e ele é muito rico no que se refere a elementos iconográficos, pois a dimensão da obra permitiu que Mundano explorasse ao máximo a criação. E ela foi importante para essa pesquisa devido aos elementos que flertavam com outros do modernismo brasileiro, como por exemplo, a seca, os retirantes e a questão política nos problemas sociais.

Essa aproximação permitiu confirmar, dentre outras coisas, como o modernismo brasileiro está presente em suas composições, tanto que foi possível traçar paralelos entre essa obra de Mundano e a série “Retirantes” de Portinari, e com a obra Abaporu de Tarsila do Amaral.

No segundo capítulo, manteve-se o interesse na compreensão da obra, mas dessa vez o olhar não estava voltado para o interior dos grafittis, para sua composição, mas sim para o externo, para o mundo. Sendo a arte do graffiti um tipo de manifestação política imagética e sendo o artista antes de tudo um manifestante, procurou-se compreender como a relação com o mundo ao redor, com a cidade de São Paulo, influenciou na produção de seus grafittis. Entender como o grafiteiro Mundano se relacionou com eventos políticos e sociais e como essas situações transformaram a sua produção artística.

Ao se deter nesse aspecto, foi interessante notar como a arte desse grafiteiro se desenvolveu mediante alguns acontecimentos sociais, como o grande movimento de arte de graffiti que existe em seu bairro, especificamente em uma rua conhecida como Beco do Batman, local muito apreciado por artistas grafiteiros e que contou com obras de grandes nomes do graffiti paulistano. Esse fato contribuiu para que Mundano deixasse as pichações e se envolvesse com o graffiti em meados de 1998 quando ainda cursava o Ensino Médio.

Outro dado importante foi notar como ele, por meio de embates com o poder público, conseguiu emergir na cultura do graffiti paulistano, objetivo buscado por muitos artistas. Pôde-se constatar que seu primeiro embate com a prefeitura de São Paulo deu-se por conta de uma estrutura de concreto em frente à Câmara dos Vereadores, em que o artista insistiu por treze vezes na pintura dessa estrutura como forma de protestar contra a Lei Cidade Limpa. Mesmo perdendo a disputa ela foi coberta pela mídia local, e o artista fez questão de divulgar a queda de braço em sua rede social, fato que contribuiu para que o grafiteiro Mundano se tornasse conhecido pelo poder público e pela população, que viria a reconhecer suas obras a ponto do artista ser convidado, pela organização da Virada Cultural, a terminar uma obra deixada pela metade, na ocasião em que foi preso pela polícia sob a acusação de crime ambiental sustentada pela Lei Cidade Limpa.

A compreensão desse percurso do artista foi realizada à luz do pensamento de alguns autores, como Celso Gitahy e Sergio Miguel Franco, que permitiram compreender o universo da pichação e o início do desenvolvimento do graffiti hip-hop em São Paulo, o que levou a compreensão do contexto histórico no qual Mundano trocou a pichação pelo graffiti.

Pensadores como Janaina Rocha, Ana Davis e Sérgio José Machado Leal ajudaram a entender a gênese do graffiti hip-hop nos EUA e o modo como essa cultura influenciou São Paulo na década de 80 e 90, além de mostrar como alguns artistas grafiteiros, no Brasil e nos EUA, adentraram em espaços institucionalizados da arte. Isto permitiu lançarmos um olhar mais apurado a entrada de Mundano em algumas galerias e exposições de arte.

É importante citar também que essa parte da pesquisa foi abastecida com informações importantes sobre a trajetória do artista, por meio de entrevistas que ele concedeu a meios de comunicação diversos, como programas de rádio, televisão, sites e até em alguns curta metragens. Estas informações passaram pelo crivo da crítica e do cruzamento com outras fontes, como matérias publicadas em jornais e com a história do graffiti hip-hop paulistano, e permitiram criar uma narrativa sólida, orientada para a compreensão do desenvolvimento estético e metodológico da produção de Mundano.

Por último, percorrido o caminho a respeito da compreensão da obra do ponto de vista interno e do ponto de vista da biografia, buscamos compreender como o público recebeu sua obra, ou seja, buscou-se investigar o modo como o público vê o artista e como isso se relaciona com sua produção.

Ao nos lançarmos nesse estudo, algo que chamou a atenção foi o fato de que nem todas as suas obras são recebidas de modo igual, ou seja, aquelas que foram feitas apenas com tom político, como no contexto das eleições de 2010, da Copa do Mundo, e das manifestações de 2014, não foram recebidas da mesma forma que aquelas feitas junto aos carroceiros e outras feitas a partir da crise hídrica, pois essas últimas permitiram maior visibilidade e comércio para Mundano.

Neste capítulo, discutimos como Mundano, em seu discurso, defende a recepção de seus trabalhos, como ele trabalha a questão do código dos grafiteiros em relação ao grande público, utilizando-se da linguagem escrita, por exemplo, e como ele associa suas imagens com mensagens políticas e sociais para a sociedade. A questão da defesa das causas sociais e seu diálogo imediato com o público, como o problema da crise hídrica já relatado, e como se deu a aceitação à sua arte serão pontos fundamentais de debate nesse momento da dissertação. Veremos como o público o apoia, participa como voluntários em suas performances, financia seus projetos por meio de doações e compra seus quadros.

Para além dessa questão social envolvida na recepção da arte de Mundano, constatou-se também outros fatores que contribuíram para a recepção de sua arte, como o fato de ser transferida para a carroça e para sucatas, suportes que o poder público não tem poder para acessar e com isso limitar a comunicação do grafiteiro. E ainda, a transferência do graffiti para a carroça de reciclagem fez com que a arte de Mundano circulasse pelo espaço urbano, indo ao encontro do espectador, diferentemente de um graffiti feito em um viaduto ou em uma galeria, que dependeria da ação do espectador para que fosse apreciado.

Essa dinâmica do artista contribuiu demasiadamente para que ele fosse conhecido e para que sua arte se desenvolvesse, pois ao levar a sua arte para o dia a dia do trabalhador e do público, em um suporte atípico para a arte do graffiti, Mundano desenvolveu uma produção de arte com um tipo de assinatura que muitas pessoas passaram a reconhecer no espaço urbano, ou seja, com essa ação o artista foi criativo na produção e na circulação de sua arte.

Essa compreensão a respeito da dinâmica da produção e recepção dos graffiti foi auxiliada pela leitura de obras de Mario Pedrosa e de Leo Steinberg, que ao seu modo mostram o modo como o público tem predileção pelo artista herói, ou seja, aquele que por meio de sua arte empunha ações sociais. Isso ao ponto de o artista passar um processo em que deixa de ser apenas um contestador para fazer parte do *establishment*, processo esse notado na trajetória de Mundano.

Outro ponto importante abordado nessa parte do texto foi compreender a questão política na produção de Mundano, estudo esse orientado pelo pensamento de Jaques Rancière e Peter Burger, de onde pode-se notar que sua ação política está no fato de se apropriar de um suporte que não pode ser acessado pelo poder público para a censura. E ainda, essa ação de circular seu graffiti pelo espaço urbano permite que mais pessoas entrem em contato com sua arte, além de propor uma alternativa às galerias e exposições para a fruição de arte.

Nessa parte averiguou-se, mais atentamente, a relação entre Mundano e o mercado de arte, não no sentido de problematizar essa questão para criticar um grafiteiro que participa do mercado, pois sabe-se que ele não é o único que faz parte desse mundo, e ainda, mesmo que se quisesse fazer tal crítica seria demasiado difícil em um texto limitado como este. E mais difícil ainda nesse momento da trajetória do artista, que como já mencionado acima, ainda está em formação, buscando seu lugar no mundo do graffiti e no mundo da arte.

Desse modo, explorar essa relação foi muito mais uma maneira de compreender a recepção de suas obras, pois ao analisar as estratégias de marketing do artista pode-se apropriar da visão que ele tem de seu público, uma vez que se dedicou mais a um tipo de produção que à

outras, geralmente aquelas que lhe conferiram mais visibilidade, como por exemplo, as ligadas a defesa de causas sociais e ambientais.

Nesse sentido, vale frisar a importância da coleta de informações na visita feita ao seu ateliê em janeiro de 2015, onde pode-se não apenas conhecer sua base operacional, mas também entrevistar Mundano e sua funcionária, e ainda compreender a dinâmica de produção de sua arte. Uma das informações adquiridas nesse dia foi a que mostrou como ele, por meio de uma galeria virtual chamada “Parede Viva”, comercializa suas obras e de outros artistas. Ou seja, notou-se que Mundano, além de artista grafiteiro, também assumiu a função de comerciante e curador de arte, em que se coloca na posição de produzir um discurso a respeito da arte do graffiti no sentido de definir o que é ou não comercializado e exposto em sua galeria virtual.

Enfim, procurou-se, assim, compreender a dinâmica da arte desse grafiteiro, desde os referenciais de produção, passando pelas influências externas e chegando no modo como o público recebeu o seu graffiti, cobrindo um período de 18 anos, de 1998, quando ainda tinha 12 anos e estava no colégio, momento que praticava a pichação, até 2016, quando ele conta com a idade de 30 anos, em que se percebe que ele está começando a se estabelecer no mercado de arte, com um público consumidor ainda tímido, mas que conta por personalidades como Marcelo Tas, e com produções frequentes para a prefeitura de São Paulo.

Capítulo 1: O graffiti de Mundano: apresentar, desvendar, entender.

Para compreender a obra de Mundano, do ponto de vista interno, ou seja, de sua composição, tem-se que partir de alguns elementos que estruturam imageticamente os seus graffiti, como por exemplo, a carranca, um ser abstrato com olhos, nariz e bocas avantajados, representadas algumas vezes com padrões geométricos, quase cubista. Outro elemento importante são as frases, incumbidas de estabelecer um canal direto de comunicação do artista com o espectador. E por último, o suporte, estruturas da paisagem urbana nas quais cria seus graffiti como edificações de alvenaria, cavaletes políticos, carroças de reciclagem e sucatas.

Todos esses elementos somam-se e atribuem significado à obra, sendo portanto, parte da comunicação do artista com o seu público. Por isso, averiguar esses pontos é explorar a iconografia dos graffiti, em um tipo de percurso destinado a buscar os referenciais criativos desse artista, que podem estar na história da arte nacional e europeia.

Uma característica da produção desse artista é a apropriação de elementos diversos da paisagem urbana para servir de estrutura para seus graffiti, como edificações, carroças de catadores de material reciclado, propagandas, sucatas, placas etc. Isto não apenas o aproxima de artistas contemporâneos, que também recorreram a sucatas para a produção de arte, como também faz dessa ação, outro modo, além da temática, pelo qual o artista procura aproximar a sua arte com o dia a dia do espectador.

Percebe-se então que a produção se desenvolve a partir da junção de dois fatores, de um lado o contexto social, de onde surgem os temas para as suas obras, como a crise hídrica, as eleições etc. E do outro, a partir de objetos e estruturas da paisagem urbana que o artista encontra e seleciona para utilizar em suas criações.

Nesse momento, a análise focará mais no segundo aspecto de sua produção, que pode ser considerado estrutural, onde se procurará investigar os elementos que compõem a obra. Mais à frente, na biografia, compreenderemos a sua produção a partir da trajetória do artista, na relação com acontecimentos sociais que serviram de tema para seus graffiti.

Uma abordagem que será usada é a de inicialmente partir de uma análise do conteúdo expressivo do artista, ou seja, do modo como criou e organizou os ícones e o suporte de seus graffiti, tendo em mente uma finalidade comunicativa com seu espectador. Para tal, se analisará em separado o ícone imagético da carranca, as frases e o suporte, para que assim se possa ter um posicionamento mais claro a respeito dos detalhes da produção de Mundano,

permitindo assim, em um segundo momento, somar essas informações em uma análise geral da iconografia do grafiteiro.

A expectativa é que a análise em separado desses itens dará maior profundidade científica por permitir traçar comparações com a arte contemporânea e moderna, para que se possa compreender os referenciais estéticos desse grafiteiro, e com isso entender, do ponto de vista interno, as influências que ele recebeu de movimentos artísticos importantes da historiografia da arte.

Ao final dessa parte, pretende-se reunir as informações levantadas para analisar um mural produzido pelo artista em 2015, em parceria com a prefeitura de São Paulo, titulado “*Água mole cidade dura*” (imagem 16). Compreende-se que essa obra, dada a dimensão, o local de criação e o contexto político ambiental, permite inferir a respeito do diálogo da arte do grafiteiro com o contexto, bem como sobre as influências recebidas do mundo da arte, o que só pode ser averiguado mediante um repertório adequado de informações preliminares a respeito da iconografia do artista.

1.1 A carranca ou o Carudo.

Um ícone central na produção de Mundano é um ser abstrato, um tipo de carranca com órgãos sensores avantajados, olhos, boca e nariz, que no decorrer do tempo se tornou a assinatura do artista (Imagem 1).

Imagem 1



Carranca amarela na cesta de basquete. Autoria Mundano, tinta spray sobre suporte de madeira. Obra feita em uma quadra de basquete próxima ao ateliê do artista, na rua Belmiro Braga, Vila Madalena. Foto tirada por Carlos Alexandre das Neves em abril de 2015. Atualmente essa foto pertence ao acervo do pesquisador.

Nessa produção, percebe-se uma carranca amarela feita com traços pretos ocupando a parte esquerda da cesta. Seu olhar está direcionado para o lado oposto, como se indicasse ao espectador que algo importante está daquele lado, onde pode-se ver, na parte superior, que havia uma frase, possivelmente uma crítica do grafiteiro. E na parte inferior, nota-se a assinatura do artista.

Essa obra foi realizada em uma quadra de basquete próxima ao ateliê do artista. E o que a torna interessante é o fato dela mostrar como o artista procurou deixar suas marcas próximo ao local onde mora como forma de demarcar o território. Essa quadra fica a vinte metros do ateliê, e em muitos lugares dela, como nos degraus, arquibancadas e paredes, é possível encontrar outras obras de Mundano, até mesmo na outra cesta de basquete, como também pode ser visto na imagem 1. Isto reitera a ação de Mundano de querer mostrar, por meio de sua arte, sua presença nessa região como artista grafiteiro.

Para além dessa quadra, é possível encontrar obras dele em algumas edificações próximas, como mostra a imagem 2, que se refere a uma edificação vizinha do ateliê do artista.

Imagem 2



Graffiti sobre comércio. Autoria Mundano, tinta spray sobre parede de alvenaria. Obra feita em uma casa próxima ao ateliê do artista, na rua Belmiro Braga, Vila Madalena. Foto tirada por Carlos Alexandre das Neves em abril de 2015. Atualmente essa foto pertence ao acervo do pesquisador.

Nessa obra, a carranca de Mundano foi estilizada como um morador da cidade de São Paulo que retira água de um cacto em meio a uma pilha muito grande de lixo, onde se nota o destaque que o artista deu para uma urna eletrônica, como se quisesse sugerir a falência do sistema democrático no Brasil, em meio a tantos outros problemas. A carranca se mistura, assim, a uma crítica social e política.

Algo a ser notado é a mutação que carranca sofreu nessas obras, possivelmente feitas em período pequeno de tempo. E também o modo como o artista procurou se apropriar de estruturas diversas no espaço urbano para realizar suas obras, conferindo mais crítica ao integrar sua carranca a uma composição mais ampla, repleta de personagens.

As estruturas e as caracterizações de seus personagens não se esgotam nesses dois exemplos, como será demonstrado mais à frente, mas nesse momento permitem a seguinte reflexão: a carranca possui uma dinâmica em sua aparência, pois assume feições distintas nas obras e, nos dois casos, foi utilizada como forma de demarcação de território, para que aqueles que tenham familiaridade com a obra desse artista saibam que ele frequenta essa região. Além

disso, sua marca associa-se a uma história social a ser contada: o drama da falta d'água e a questão política.

Em sua página pessoal no Flickr, o artista tem um álbum de fotos intitulada de “*Carudo*” que, ao que tudo indica parece se tratar de fotos feitas pelo próprio artista, de uma exposição que organizou no ano de 2009 no espaço *Kabul* na Consolação. E ao se explorar o álbum, que possui dez fotos, nota-se que, “*Carudo*”, é na realidade o que se chama nessa pesquisa de carranca, ou seja, o ser abstrato de olhos, boca e nariz avantajado. E que de modo similar ao que o artista faz hoje em suas produções, naquela ocasião procurou também colocar seu personagem em situações e suportes diversos. (Imagens 3 e 4). No caso de Munda, ele dá ao personagem o status de retrato, dando um corpo à sua “cara”, colocando sua mão ao peito em atitude de contemplação e de um certo sentimentalismo. Ele transita, assim, com sua carranca, por diversos gêneros artísticos. Curioso também é seu nome, Munda, corruptela de Mundano, como se ele, de fato, se integrasse à sua criação.

Imagem 3



Transporte público. Autoria Mundano, tinta spray sobre placa aço. Obra feita em uma placa de informação a respeito dos horários de ônibus no ano de 2006. Foto tirada pelo próprio artista, atualmente disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/3198559205/in/album-72157612604023610/>.

Imagem 4



Munda. Autoria Mundano, tinta spray e látex sobre tela. Graffiti feito em uma tela de pintura no ano de 2006. Foto tirada pelo próprio artista, atualmente disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/3198559205/in/album-72157612604023610/>.

Outro ponto interessante desse álbum é que o artista deixa claro a intenção de venda de suas obras, e em algumas legendas não apenas chama as pessoas para comparecerem à exposição como também faz propaganda ao dizer que determinada peça terá preço baixo. O que torna essa informação emblemática é o modo como ela demonstra outra postura do artista, agora como comerciante, pois ao se autodenominar grafiteiro, espera-se que produza obras de acordo com a cultura do graffiti, o que não pressupõe comércio, mas que a arte seja mobilizada para a transgressão da propriedade privada e do protesto.

A prática comercial não faz parte da cultura do graffiti e menos ainda a sua entrada em galerias de arte, mas como é comum que cada vez mais grafiteiros vendam suas obras em galerias e até ganhem notoriedade por isso, essa postura de Mundano não deve ser vista com estranheza, pelo contrário, pode ser um indicativo da arte do graffiti contemporâneo. Esse aspecto será melhor aprofundado mais adiante e por hora, interessa-nos investigar a obra do seu ponto de vista iconográfico e não comercial.

Ao se atentar para as obras acima, do ponto de vista imagético, confirma-se que o personagem “*Carudo*” é de fato a assinatura iconográfica do artista, posto que para essa exposição dispôs o personagem em situações e em suportes diversos, como na obra da imagem 4, realizada em uma tela de pintura, suporte atípico para um grafiteiro. E ao escolher esse suporte e em seguida destina-la para venda, Mundano transformou a tipologia de sua arte, pois essa ficou mais próxima de uma pintura de cavalete do que de um graffiti.

Nesse momento vale frisar que não se debaterá aqui a respeito da tipologia da arte produzida, no sentido de afirmar se dada produção é ou não graffiti, pois nessa parte do texto interessa-nos compreender a carranca, o “*Carudo*”, e para tal é importante analisar o que o artista diz sobre esse personagem no cartaz que anunciava a referida exposição³:

“ Guerra, fome, desperdício, corrupção, miséria, desemprego, desigualdade, abandono, violência, trânsito, cinza, censura, descaso, desmatamento. E o meu protesto carudo que vai para o julgamento? A cara é protestar e lutar na cara dura pelo o que acreditamos, por que se você esperar algo dos cara-de-pau, corruptos que estão no poder, o máximo que vai acontecer é virarem a cara para você”

Mundano faz brincadeira com a palavra “*cara*”, em duplo sentido. Ao falar das autoridades públicas, usa a expressão “*cara-de-pau*”, para passar a ideia de que as autoridades são mentirosas. E ao se referir ao espectador e a ele mesmo, usa expressões “ *... a cara é protestar...*” e “*... lutar na cara dura...*”, com o objetivo de levar ousadia durante o ato de protesto, pois a palavra “*cara*” nesse contexto, significa que aquele que protesta, critica o governo, expõe sua identidade, ou seja, mostra sua face, sua “*cara*”.

A partir desse raciocínio, é possível concluir que esse personagem “ *Carudo*” é a assinatura do artista baseada na ideia de protesto, que compreende o ato de se expor diante das autoridades políticas como forma de reivindicação de melhorias. No entanto, isso traz algo contraditório, pois ao mesmo tempo que chama seu público ao protesto por meio da exposição pessoal, ele, Mundano, se resguarda atrás de dois artifícios, a carranca, e o nome artístico “*Mundano*”, ambas manifestações imagéticas de sua obra que apenas permitem a identificação do artista por aqueles que tem familiaridade com ele e com seus graffiti.

³ Texto extraído do cartaz que anuncia a exposição *Carudo* realizada por Mundano em 2009. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/3191474092/in/album-72157612604023610/>.

Esses são elementos que não permitem, no dia a dia da cidade, de modo imediato, relacionar a arte com seu real produtor, ou seja, no dia a dia no espaço urbano o transeunte que se depare com essa arte na quadra de esportes ou na edificação de uma casa não terá condições, a partir somente da iconografia da obra, de relacioná-la com Mundano, embora, em algumas delas, haja sua assinatura, não necessariamente percebida pelos que ali circulam.

Isso mostra outra contradição, pois se se analisar a postura de Mundano dentro da cultura do graffiti, ela encontrará respaldo, pois sendo o grafiteiro uma pessoa que protesta, transgredindo a propriedade privada, é correto que ele seja conhecido apenas por seus pares artistas, e não pelo público em geral. Mas nesse caso, ao clamar por um protesto aberto, com exposição pessoal, se esconde atrás do nome artístico e da carranca.

Outro ponto a se considerar é essa ação em relação às mostras de arte que participa, como a do espaço *Kabul*, em que fica claro que, ao mesmo tempo que cria um discurso de anonimato, participa de exposições e comercializa suas obras, com autoria

Partindo do que foi tratado até aqui, de que a carranca é a assinatura iconográfica do artista destinada a representar a ação de protesto, pode-se toma-la como um tipo de máscara, pois é algo destinado a ocultar a identidade de alguém no desenvolvimento de uma ação. Podemos pensar em algo próximo das que foram utilizadas por tribos antigas para representar deuses que não podiam se revelar, e que posteriormente foram novamente utilizadas por pintores europeus em suas criações no início do século XX. Essa aproximação é válida na medida em que Mundano usa a carranca para conduzir suas manifestações e para produzir pinturas, algo semelhante do que ocorreu no contexto europeu. Além disso, a estética da carranca é atraente ao pintor, em vista de sua estilização e caráter geométrico, de desenho simplificado.

Um dos caminhos para se compreender a carranca de Mundano, de um ponto de vista estético, é buscar referência em outros momentos da história da arte, quando objetos feitos por tribos indígenas foram usados como modelos para a produção de arte, especificamente no caso das correntes expressionistas e cubistas do início do século XX, voltadas ao primitivismo.

O estudioso *Julian Bell* (2007, p. 366), em seu livro “*Uma Nova História da Arte*”, inicia o debate sobre esse assunto onde, ao mencionar a influência da arte africana nas vanguardas artísticas europeias afirma:

“... Entre os muitos agrupamentos de vanguarda que então atuavam na Europa, um grupo em Dresden, particularmente atraído pela arte africana e oceânica, se autodenominou “a

ponte” (die Brücke), como se seu “primitivismo” pudesse levar a arte diretamente para o futuro. ”

Bell menciona que a ideia por detrás da apropriação da arte primitiva não era aquela de regredir a arte a um momento inicial, a um ponto zero onde tudo pudesse ser refeito do início, mas era uma forma de avançar o que havia em termos de arte no continente europeu, valorizando esse universo. Buscava-se iniciar uma revolução no mundo na arte, criando assim uma alternativa à arte impressionista. De certo modo, pode-se tomar essa apropriação como um tipo de protesto ao que havia no continente em termos de arte, o que pode ser comprovado pela recepção que houve dessas obras pelo público, que de início não foram apreciadas como arte de vanguarda.

Estas idéias também podem ser vistas em *Giulio Carlo Argan* (1992, p. 240), em seu texto “*Arte Moderna*” que ao analisar a forma como os artistas europeus se voltaram para a cultura primitiva menciona:

“... os expressionistas alemães adotam como ponto de referência a arte dos primitivos. Nos fetiches negros, porém, não veem os símbolos de mitos remotos, a criação de uma civilização mais autêntica. Veem o trabalho humano em seu estado puro ou de plena criatividade. O escultor tomou um tronco de árvore e, entalhando-o, impôs-lhe um significado, transformou-o num deus: não, note-se, a imagem de um deus, e sim um deus em pessoa. ”

Argan chama a atenção para um fato importante que diferenciava a arte primitiva daquela que era produzida na Europa pelos impressionistas. Aquela que vinha da África e da Oceania, na forma de máscaras e de esculturas, não eram objetos criados com a finalidade de serem arte, de irem para uma galeria e posteriormente serem vendidos. Mas eram objetos criados a partir da atribuição de significado na matéria bruta, cujo objetivo era a cerimônia religiosa.

Para os vanguardistas europeus, esses objetos eram arte em seu estado bruto, pois se tratavam da expressividade do escultor na matéria retirada da natureza, e no contexto europeu, eram o ponto de partida para que muitos artistas dessem os primeiros passos em direção a um novo tipo de arte. Esta viria a ser conhecida como expressionista, que contou com dois

principais movimentos, os *Fauves*, na França e *Die Brücke*, na Alemanha, envolvidos no projeto de revolucionar o modo de se fazer arte na Europa, como explica *Argan* (1992, p 227):

“Literalmente expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior...”

Nota-se que a arte expressionista se tratava de um tipo de ação, era a manifestação do artista no mundo que o cercava, era um modo de dizer o que sentia e pensava sobre o seu contexto. E ao ser analisada dentro da corrente estética expressionista, pode ser tomada também como um tipo de protesto, como uma reação àquela que havia se tornado o *establishment* estético na Europa, a arte impressionista, que relegava ao artista uma posição passiva em relação ao mundo que o cercava.

Nesse sentido, a busca da arte primitiva para a criação de um novo modelo estético pode ser interpretada como um tipo de rebeldia, de manifestação dos artistas pela inovação dos recursos estéticos e pela mudança de posicionamento do artista em relação ao mundo que o cercava. Algo muito próximo do que é proposto pela arte do graffiti e pela obra de Mundano, que é uma arte de protesto, por meio da qual faz críticas ao poder político estabelecido, um tipo de ação de contestação ao mundo que o cerca. Mundano, do mesmo modo que muitos artistas vanguardistas, produz obras de protesto, tendo como referência a arte primitiva, que no final são destinadas a um local de exposição onde são comercializadas.

Ao produzir obras para exposições e comercializá-las em galerias, Mundano se equipara, em certo ponto, aos vanguardistas europeus, pois transfere para esse espaço um tipo de arte que não é típica desse local, ação que pode ser comparada a de alguns artistas modernistas, como *Marcel Duchamp*, que causou grandes questionamentos no mundo da arte com seu urinol. No entanto, essa ação só pode ser comparada até certo ponto, pois Mundano não é o grafiteiro pioneiro em questionar o mundo da arte do graffiti ao inserir sua produção no mundo das galerias, como comprova a visibilidade alcançada, neste universo, por artistas grafiteiros anteriores a ele, como *Os Gêmeos*, *Jean Michel Basquiat* e *Keith Hering*.

Assim, o que permite uma comparação mais eficaz do *Carudo* de Mundano com a ação dos vanguardistas europeus é o fato de utilizar-se de um recurso estético distante do contexto no qual a sua arte é exposta, ou seja, Mundano desenvolve sua arte com aspectos primitivos em

meio ao espaço metropolitano. Evidencia-se algo parecido com o que foi feito pelos vanguardistas, que criaram seu movimento estético a partir da arte primitiva, que naquele momento contrastou com a arte desenvolvida nos grandes centros.

Começa-se a notar, portanto, que a arte de Mundano tem uma certa influência da arte moderna, uma vez que o Carudo se assemelha às máscaras tribais usadas por alguns artistas daquele movimento. E ainda, pode-se notar em seus graffiti's uma tendência à geometrização dos ícones, como pode ser visto com o personagem Carudo, que é construído de modo diverso, algumas vezes quadriculado, outras como se estivesse se diluindo e, em alguns casos, o formato do suporte determina a forma da carranca.

Pode-se dizer, de forma preliminar, que Mundano, ao fazer de sua assinatura imagética o *Carudo*, algo que remete à arte primitiva, também faz uso de um recurso estético contrastante com o contexto no qual sua arte é exposta, a paisagem urbana, o que faz com que seja notada no dia a dia. No entanto, diferente dos vanguardistas que protestavam apenas com elementos imagéticos, Mundano o faz por meio de frases que acompanham suas obras, como pode ser visto a seguir. (Imagem 5 e 6)

1.2: O Carudo na Câmara dos vereadores de São Paulo.

Imagem 5



Imagem 6



Graffiti número 7. Autoria Mundano, Kaleb e Syke 101, tinta spray sobre concreto armado. Obra feita em uma estrutura de concreto que está em frente a Assembleia Legislativa da cidade de São Paulo, em fevereiro de 2006. Foto tirada pelo próprio artista, atualmente disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/1452535297/in/album-72157603263465312/>.

Nas imagens acima nota-se um graffiti de Mundano, frente (Imagem 5) e verso (Imagem 6), feito na ocasião em que estabeleceu um embate com a prefeitura de São Paulo por conta da *Lei Cidade Limpa*, que permitiu a prefeitura retirar do espaço urbano as propagandas irregulares e a apagar obras de graffiti, interpretadas pela lei como crime ambiental. Esse embate será devidamente aprofundado mais adiante, na parte destinada à biografia e, por hora, averiguar-se-á essa situação tendo como foco único a compreensão do ícone Carudo.

Após a prefeitura ter apagado a obra de dois grafiteiros, *Vitché* e *Speto*, que inicialmente ocupavam essa estrutura, Mundano decidiu protestar fazendo um graffiti na mesma estrutura, e a cada vez que o artista fazia um graffiti a prefeitura respondia cobrindo o mesmo com tinta cinza. A disputa entre o artista e a prefeitura ocorreu por treze vezes, e a imagem acima se refere à sétima obra realizada, que de acordo com o artista, em seu perfil no *Flickr*, foi apagada em menos de três dias.

Nessa obra, nota-se o *Carudo* feito de modo que sugere uma diluição, em que procura ocupar de modo simultâneo, os dois lados da estrutura de concreto. A boca vermelha do personagem inicia-se de um lado, contorna a lateral e encerra-se no lado oposto, onde nota-se dois pares de olhos. Os que estão acima passam uma ideia de alucinação, talvez pelo ritmo frenético da vida em São Paulo ou pela queda de braço do artista com a prefeitura. Os olhos que estão embaixo foram dispostos cada um de lado da grande narina verde do *Carudo*, possivelmente para ressaltar a questão da percepção do artista, que capta as tensões do espaço urbano por meio da visão combinada com o olfato. E se seguir esse caminho de análise é possível questionar a falta de outro órgão sensor importante, a audição, pois em se tratando de um artista que procura captar as tensões da cidade, acredita-se que os sons são relevantes.

Na parte da frente da estrutura, voltada para a Câmara dos Vereadores, a obra de Mundano divide o espaço com a do artista Kaleb, uma montagem abstrata com cores vivas, algo que harmoniza com o *Carudo*, onde se nota o personagem novamente com dois pares de olhos, com expressão agressiva e a narina avantajada. Percebe-se também metade de outro *Carudo*, como se o artista quisesse sugerir ao espectador que a outra metade está disposta no lado oposto da estrutura, o que não se confirma, posto que, pela imagem 6, esse lado possui um *Carudo* completo que divide um espaço com a arte de outro grafiteiro, Syke 101, que criou também um tipo de carranca vermelha.

O que chama a atenção nessa arte, e que completa a ação de protesto, são os elementos gráficos, que no lado da frente, imagem 5, tem as seguintes frases “*cidade limpa de corrupção e não de arte*”, e “*olha o cinza nas plantas*”, acompanhada de uma seta que indica o desleixo dos funcionários da prefeitura que deixaram respingar tinta na grama. A palavra “*cinza*” foi posta em uma caixa preta, possivelmente para ressaltar a postura da prefeitura de cobrir a arte do graffiti com essa cor, e na lateral da estrutura nota-se a seguinte grafia “*7ª vez*”, em referência ao ato de ser uma arte feita após outras seis tentativas. E ainda, é possível notar também na lateral, a grafia da palavra “*paz*”, possivelmente uma ação do artista propondo para a prefeitura, o fim da disputa.

Nessa ação ocorrida em fevereiro de 2006, nota-se como *Carudo* foi utilizado pelo artista como forma de protesto político e estético, pois mostrou o posicionamento do artista em relação à *Lei Cidade Limpa* e mostrou a proposta imagética para a referida estrutura.

Se a referência à arte primitiva é algo que aproxima Mundano dos vanguardistas, a ação de protesto também. E, nesse caso que envolveu a lei “*Cidade Limpa*”, nota-se que o protesto não foi apenas em relação à ocupação da estrutura que está em frente à Câmara dos Vereadores, mas também contra um discurso implícito na lei, que define o que é ou não arte. Assim, o artista

mobiliza o seu graffiti, sua arte, com referência à arte primitiva para contestar o discurso do poder público sobre o que seria ou não arte, sobre o que deveria ou não ser aceito.

Logo, essa rebelião de Mundano pode ser comparada a outra ação considerada revolucionária na arte, quando *Pablo Picasso*, durante a criação de uma de suas maiores pinturas, *Les demoiselles de d'Avignon*, deu ao público uma obra de arte que retratava prostitutas, fato que chocou a crítica da época pela ousadia do tema e pelo modo como os elementos foram construídos na tela. Mulheres com traços retilíneos, geométricos e disformes, em que duas possuem, no lugar do rosto, máscaras tribais, em uma referência do artista à influência que recebeu da arte primitiva que experimentara em uma exposição em Paris.

Imagem 7



Les demoiselles de d'Avignon. Autoria Pablo Picasso (1907), tela 2,44 x 2,33 m. Nova York, Museum of Modern Art. Imagem retirada do livro *Arte moderna* de Giulio Carlo Argan, p. 425, Companhia das Letras, 2ª edição, 1992.

Essa produção de Picasso foi um gesto de protesto e de inovação estética, pois com essa obra o artista não apenas sugeriu uma nova direção de produção imagética, que veio a ser o Cubismo, como também se manifestou contra os padrões do que era considerado arte, o que

levou a uma contenda em que o maior exemplo talvez seja a oposição surgida entre a produção de Picasso e de *Matisse*, como menciona Argan (1992, p. 422):

“Com, Les demoiselles de d’Avignon, Picasso, num golpe de força, entra no cerne vivo da situação; não propõe uma outra poética, mas contesta e supera a poética dos fauves, a classicidade meta-histórica e o mito mediterrâneo de Matisse. Na história da arte moderna, é a primeira ação de ruptura.”

Percebe-se que, para o autor, essa obra de Picasso não é apenas testemunho de inovações estéticas que passariam a ditar outros rumos à arte, mas é também um tipo de pivô da oposição entre dois artistas, que nesse momento representam duas maneiras opostas de produção de arte, como mostra o autor mais adiante:

“A visão de Matisse fundava-se no princípio da harmonia universal, entendido como princípio fundamental da natureza; a visão de Picasso baseasse no princípio da contradição, entendido como princípio fundamental da história. É exatamente este o ponto central de divergência: para Matisse, a arte ainda é contemplação da natureza; para Picasso, é intervenção resoluta na realidade histórica. As intervenções na história são ações, e, portanto, o quadro deve ser uma ação que se realiza, é um empreendimento que se assume e não se sabe como irá terminar...”

A partir de Argan, compreende-se que uma das maiores divergências entre as produções de Matisse e Picasso foi a postura dos artistas em relação ao mundo que os cercava: enquanto um se coloca na posição passiva de contemplação, o outro agiu. E agindo, a sua produção imagética não foi apenas um relato pictórico da realidade, mas uma ação na própria realidade, algo que podemos comparar à arte do graffiti e das intervenções de Mundano em frente à *Câmara dos Vereadores*, em que o artista não propôs apenas uma alternativa estética para a estrutura de concreto, mas fez de sua obra uma ação conta o poder público.

Se a postura de enfrentamento e de ação no mundo é algo que aproxima a intervenção de Mundano da de Pablo Picasso, é importante atentar para outra situação que também aproxima as duas ações. Fazemos menção às referências usadas por ambos para a criação de

sua arte, em que procuram desenvolver seu protesto por meio de obras com referência à arte primitiva.

Julian Bell (2007, p. 372) procura desenvolver em seu texto o motivo pelo qual a arte primitiva serviu aos propósitos de Picasso na conclusão de *Les demoiselles de d'Avignon*, onde explica:

Em algum momento durante a pintura de Les demoiselles de d'Avignon, contudo, o impacto adicional de uma visita ao Musée du Trocadero levou as grandes ambições de Picasso para além de qualquer possibilidade de resolução. Segundo o seu próprio relato, ao ver-se confrontado pelo acervo de esculturas africanas (inclusive Agoje!, de Akati Akpele Kendo), ele sentiu subitamente a intensão de seus criadores: “Eles eram contra tudo-contras espíritos ameaçadores e desconhecidos. (...) Eu entendi; eu também sou contra tudo. Eu também acho que tudo é desconhecido, que tudo é um inimigo!”.

As máscaras tribais ocultavam espíritos que não podiam ser vistos e que eram evocados como forma de lutar contra as forças do mal, ou ainda, eram usados como oráculos, na vontade de se descobrir o mundo e o futuro que aguardava a tribo. Essas máscaras esculpidas por artistas tribais eram a maneira pela qual se lutava e se procurava transformar o mundo, algo que estava em acordo com os anseios de Picasso, que ao se defrontar com essa arte viu nela o princípio de sua rebelião estética e de sua ação sobre o mundo.

A máscara não é apenas um recurso estético vanguardista que remete a uma arte primitiva, considerada arte em sua forma “pura” por alguns, mas ela pode ser tomada dentro do contexto místico o qual pertencia na tribo, ou seja, como um instrumento de ação, de luta, de transformação. Isto é proposto por Picasso, em *Les demoiselles de d'Avignon*, e por Mundano, com o personagem *Carudo*, uma vez que esse personagem é uma peça central no graffiti destinado a mostrar a oposição e a ação de Mundano em relação ao mundo que o cerca, além de ser também uma proposta estética.

A partir dessas reflexões, pode-se inferir que as referências da arte de Mundano podem ser encontradas em modelos da arte moderna, como por exemplo Picasso, os fauves e os Die Brücke, que buscaram na arte primitiva uma forma de inovação e de protesto estético. Isto também pode ser apreciado na arte de Mundano na medida que seu personagem, o *Carudo*, também remete à arte primitiva e é usada por ele para conduzir seu protesto.

Outro ponto que também permite inferir a influência das correntes modernistas sobre o trabalho de Mundano é a forma que ele atribui ao *Carudo*, em que muitas vezes é criado de modo disforme ou diluído, como mostra o graffiti feito em frente à Câmara dos Vereadores. E, em outras ocasiões, é composto por padrões geométricos, em que o personagem se desfragmenta, composto por muitos blocos, imagem 8.

Imagem 8



Cidade Cinza. Autoria Mundano, tinta spray e látex sobre chapa de madeira. Graffiti feito em uma chapa de madeira tipo mdf, na ocasião da exposição em Nova York em julho de 2009. Foto tirada pelo próprio artista, atualmente disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/3877525259/in/album-72157624748849430/>.

Percebe-se, nessa construção, uma aproximação do artista com obras cubistas como do pintor *Juan Gris*, especificamente da obra *Retrato de Germaine Raymal de 1912*. Pode-se notar a desfragmentação do tema central da pintura em uma grande quantidade de padrões geométricos, imagem 9.

Imagem 9



Retrato de Germaine Raynal. Autoria Juan Gris, óleo sobre tela, 55 X 38 cm, 1912. Acervo particular, imagem disponível em: <http://es.wahooart.com/@/8YDNS4-Juan-Gris-Retrato-de-Germaine-Raynal>.

Além do ícone Carudo remeter às vanguardas modernistas por conta da ideia de primitivo, o modo como Mundano dá forma ao seu personagem em alguma obras também deixa evidente o referencial do grafiteiro ao movimento estético modernista. Esta questão pode ser apreciada na tendência à composição de seu personagem a partir de padrões geométricos ao estilo cubista.

As referências iconográficas de Mundano não se encontram, no entanto, apenas nas vanguardas ou nos artistas plásticos do passado, mas também podem ser apreciadas no próprio mundo do graffiti contemporâneo, posto que existem outros artistas que partem da cultura primitiva para a produção de seus trabalhos, como é o caso do grafiteiro paulista *Fabio Oliveira Parnaíba*, que assina sua obra como *Crânio*, artista responsável pelos índios azuis que aparecem na paisagem de São Paulo, imagem 10.

Imagem 10



Indios na Oca. Autoria Crânio, tinta spray sobre suporte de madeira. Obra feita no Museu Brasileiro de Escultura, no ano de 2013, durante a Segunda Bienal do Graffiti Fine Art. Crédito da foto ao blog Cora. Disponível em: <https://blogdacora.wordpress.com/2013/01/30/ii-bienal-internacional-do-graffiti/>.

Crânio é um artista grafiteiro contemporâneo, e do mesmo modo que Mundano, se desenvolveu no mundo da arte de rua tendo como referência grandes nomes do graffiti, Os Gêmeos, Nunca, Speto, e demais membros da Nova Escola do graffiti. No entanto, é mais conhecido e com maior presença em exposições nacionais e internacionais. A imagem 10 mostra a composição do artista para a *Segunda Bienal de Graffiti Fine Art* que ocorreu no *Museu Brasileiro de Escultura* no ano de 2013.

Na obra acima, nota-se a qualidade da produção do artista, e um dos aspectos que chama a atenção são os traços e as linhas que dão maior definição e refinamento aos personagens. Outro aspecto é o sombreamento, feito com traço azul, pouco mais escuro do que o restante da obra.

Nessa produção, alguns índios foram desenhados com tapa sexo estilizados com a bandeira do Brasil, em referência à nacionalidade. Na análise na composição da obra, nota-se uma série de produtos industrializados mostrando que esses índios estão inseridos na sociedade de consumo, o que explica a placa de *vende-se* na oca, como se eles quisessem vender suas terras para continuarem consumindo produtos industrializados. Ao mesmo tempo, pode-ser pensar em um certo moralismo nacional, ao cobrir “as vergonhas” dos índios justamente com a bandeira brasileira.

Na produção de Crânio, a referência ao primitivo é algo mais aparente, tanto na construção imagética como nas construções plásticas, diferente de Mundano, onde as referências se encerram no *Carudo*. No entanto, essa observação permite inferir que a referência ao primitivo nas obras de Mundano também está ligada à produção contemporânea de graffiti, como pode ser visto na obra de Crânio.

Outro ponto que permite aproximar os dois grafiteiros é o fato que eles grafitam juntos em algumas ocasiões, como atestam algumas obras (imagens 11, 12, 13 e 14).

Imagens 11.



Obra sem título. Autoria Mundano e Crânio, tinta spray e látex sobre chapa de madeira. Graffiti feito em uma chapa de madeira tipo aglomerado na ocasião da Virada Cultural em São Paulo, 2009. Foto tirada pelo próprio artista, atualmente disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/3504982262/in/album-72157617735311043/>

Imagem 12



Obra sem título. Autoria Mundano, Crânio, Ozzi, Thiago Vaz. tinta spray e látex sobre chapa de madeira. Graffiti feito em uma chapa de madeira tipo aglomerado na ocasião da edição 69 do projeto Quixote em maio de 2011. Foto tirada pelo site Arede, disponível em: <http://www.revista.aredes.inf.br/site/quem-somos/175-fotografite/fotografite>.

Imagem 13



Lado esquerdo de uma intervenção conjunta. Autoria Mundano e Crânio, tinta spray e látex sobre concreto armado. Graffiti feito na estrada da estação do metrô Consolação em São Paulo em 2014 . Foto tirada por #streetartsp, atualmente disponível em: <http://streetartsp.com.br/artista/cranio/compartilhado-por-urbantattoo-em-jun-13-2014-0407/>.

Imagem 14



Lado direito de uma intervenção conjunta. Autoria Mundano e Crânio, tinta spray e látex sobre concreto armado. Graffiti feito na estrada da estação do metrô Consolação em São Paulo em 2014 . Foto tirada por #streetartsp, atualmente disponível em: <http://streetartsp.com.br/artista/cranio/compartilhado-por-urbantattoo-em-jun-13-2014-0408/>.

Uma análise a partir da idade dos grafiteiros confirma que Crânio iniciou-se primeiro no mundo do graffiti, pois é mais velho, nasceu em 1982 e fez seus primeiros trabalhos em 1998, com 16 anos. Mundano, mais novo, nasceu em 1986, e deixou a pichação para fazer graffiti quando saiu do colégio aos 18 anos, em 2004. Logo, percebe-se que a proximidade com Crânio, que possui uma produção voltada para o primitivo, também foi um fator que influenciou Mundano a desenvolver o seu ícone, o *Carudo*.

Desse modo, começa-se a notar que Mundano é um artista grafiteiro com fortes influências de grafiteiros próximos e do mundo da arte, em especial da arte moderna. No entanto, no que se refere à influência de outros grafiteiros, convém destacar que é algo corriqueiro e comum no mundo do graffiti, pois o artista normalmente é “iniciado” nessa prática por outros.

Interessa-nos, nesse momento, continuar “vasculhando” a sua iconografia à procura de outros referenciais, que possam confirmar a hipótese levantada até o momento ou sugerir outras influências artísticas para a produção de Mundano, por isso, é pertinente, nesse momento, se voltar para o estudo de algo importante para qualquer grafiteiro, o suporte, o local que o artista escolhe para fazer a sua arte. É este elemento que garante visibilidade para obra, ao mesmo tempo que participa da composição iconográfica do graffiti, uma vez que é comum a artistas, entre eles Mundano, incorporarem elementos da paisagem urbana como parte da iconografia de seus trabalhos.

1.3: Sucata e imagem

Os graffiti de Mundano não se resumem à estilização do *Carudo*, mas são compostos de outro elemento importante, o suporte, a estrutura onde os graffiti são feitos. Algumas vezes eles são feitos de alvenarias, como muros e viadutos, e, em outras, simplesmente objeto que se depara no dia a dia da cidade, como carroças de coleta, placas de políticos ou ainda, de sucatas que ele recolheu no reservatório do Atibainha, no município de Nazaré Paulista.

Esses suportes não são meros objetos que se prestam apenas para a realização das obras, mas são estruturas que dialogam com a mensagem e com o objetivo de Mundano, portanto, fazem parte da poética do artista. Uma análise que se destine a compreender a obra desse grafiteiro em seus aspectos iconográficos, deve se deter a esse detalhe, posto que a escolha desses objetos não é algo aleatório.

Outro motivo que justifica essa análise é o fato de que a atitude de Mundano é muito próxima daquela de outros artistas, grafiteiros contemporâneos, e outros do passado, que também se apropriaram de elementos do cotidiano para produzir arte, como foi o caso de Marcel Duchamp com seus *ready made*, Argan (1992, p. 358), artistas do movimento pop como Warhol, Liechtenstein e Rauschenberg, Danto (2012, p. 50), e outros que fizeram parte do projeto Arte/Cidade, como o artista Wodzico. Logo, explorar essa questão é também buscar referências que permitam compreender melhor a produção de Mundano.

Essas aproximações podem ser feitas devido ao fato de que Mundano possui uma metodologia de produção muito similar a desses artistas, como por exemplo, o uso de detritos para a produção de arte, e ainda, no que se refere ao conceito de questionar o status da arte. Além disso, empregar a arte para chamar a atenção para o meio ambiente e para o ser humano em meio ao espaço urbano.

Nesse sentido, uma das produções emblemáticas de Mundano são os graffitis que fez em carroças, comumente destinadas à coleta de material reciclado, onde se apropriou de um objeto encontrado no espaço urbano destinado à realização de um trabalho marginal, e ao fazer sua arte nela, estabeleceu um diálogo em que propôs a união de dois marginais, o graffiti e a carroça.

O que tornou essa ação estética interessante é o fato da própria carroça, algo ignorado por muitas pessoas no dia a dia, ser composta de sucata, restos de madeira, ferro e partes de automóveis. E após receber a arte de Mundano, passou a ser suporte da obra, ou seja, deixou de ser apenas uma carroça, imagem 15.

Imagem 15



Paz nunca é demais. Autoria Mundano, tinta spray sobre carroça de madeira. Obra feita em uma carroça de madeira destinada a coleta de material reciclado. Não se sabe a data da criação, local. Foto do Portal Aprendiz tirada em 2012. Disponível em: <http://portal.aprendiz.uol.com.br/arquivo/2012/03/27/mundano-da-oficinas-gratuitas-de-grafite-em-sao-paulo/>.

Na imagem 15, nota-se não uma, mas duas carrancas verdes, com olhos, narinas e bocas avantajados. Pode-se ler a seguinte frase: “*Paz nunca é demais*”. E ela está escrita dentro de um balão como se fosse a fala das carrancas, algo muito próximo a uma história em quadrinhos. Na parte superior, uma frase: “*Meu trabalho é honesto!*”. Ela se refere ao trabalho do catador de material reciclado, que ao ser relacionada com outra, também em destaque no centro da imagem, permite inferir que é uma tentativa de comunicação com aquele que se relaciona com a carroça no dia a dia, um motorista ou um pedestre.

De início, pode-se notar que essa obra não foi realizada apenas por Mundano, mas teve a participação do dono da carroça no que se refere à sugestão da frase, posto que ela se remete a uma situação específica vivenciada pelo catador no dia a dia, ao desrespeito que sofre ao executar seu trabalho.

No puxador da carroça, está a assinatura do artista, onde se lê “*mundano*”, do mesmo modo como pode ser lido na estrutura em vermelho que está atrás do dono da carroça, como mostra a fotografia. Nela, nota-se que essa estrutura também foi desenhada pelo artista, pois a assinatura está dentro de um personagem, que devido ao recorte da foto não é possível percebê-lo em sua totalidade. Isto permite inferir que essa carroça é apenas uma de outras intervenções nesse local.

Outro detalhe interessante dessa composição se refere à expressão das carrancas, que passam uma ideia de passividade, como se fossem desprovidas de qualquer sentimento, como se o artista quisesse demonstrar a banalização em torno do trabalho dos catadores, ressaltando o modo como são invisíveis aos olhos dos transeuntes.

Apesar dessa carroça não ter sido deslocada para o interior de uma galeria e com isso ter tido a sua função desviada, deixando de ser uma carroça de coleta para se tornar um objeto apenas de arte, essa ação de Mundano o aproxima de alguns artistas pop, que muitas vezes usaram dos rejeitos da sociedade para a criação de sua arte, como será visto logo em seguida.

Por hora, é importante atentar que nesse graffiti o objetivo não era que a carroça deixasse de ter a função que foi destinada pelo dono, mas que continuasse a circular pelo espaço urbano, e que assim, o graffiti e as frases feitas na carroça pudessem se relacionar com o maior número possível de pessoas, como mostra Mundano em uma entrevista concedida ao programa de rádio Rap Nacional: “...*É uma espécie de graffiti ambulante que usa a própria ferramenta de trabalho dos carroceiros para transmitir mensagens criadas durante longas conversas que tive com os mesmos...*”. E mais à frente: “... *e o projeto já conta com 86 carroças que estão, nesse momento, circulando nas ruas e avenidas com diversas frases de impacto*⁴”.

Outro ponto interessante de se notar são as frases que geralmente são colocadas nas carroças, na maioria relacionadas com o meio ambiente, onde pode-se ler: “*Meu carro não polui*”, “*reciclem seus conceitos*”, “*Eu reciclo, e você?*” Ou frases de contestação política, como: “*Se eu pudesse eu reciclaria o Senado*”, “*Reciclem os políticos*”⁵.

Nota-se que o artista procura usar as carroças como meio privilegiado para se comunicar com o espectador, valendo-se do fato de que as mesmas percorrem grandes distancias na cidade,

⁴ FARIAS, Paula. Mundano transforma tintas em arte e crítica social. Entrevista realizada em 28/07/2010 pelo programa de rádio Rap Nacional, disponível em: <http://eusr.wordpress.com/2010/07/28/mundano-transforma-tintas-em-arte-e-critica-social/>.

⁵ As frases foram retiradas do álbum “Carroceiros: um parasita urbano, honesto e que preserva o planeta, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/albums/72157600532498856>.

devido à natureza do trabalho que executam. E ainda, nota-se como ele criou um discurso que relacionou o trabalho do carroceiro, coletor de resíduos recicláveis, com o contexto político brasileiro, ação essa que se torna o seu discurso afinado com a situação do catador.

Porém, as implicações dessas produções não se esgotam aí, pois outra abordagem é a de tomar os grafittis nas carroças como resultado da união de dois marginais, a arte do graffiti, manifestação muitas vezes rechaçada devido sua característica crítica, e o trabalho de coletor de resíduos recicláveis, que é algo diariamente ignorado no espaço urbano.

Essa relação pode ser tomada como componente conceitual da produção de Mundano, que o aproxima de outros artistas que também partiram dos rejeitos do consumo para produzir arte. Estes fizeram parte do movimento pop, que de acordo como Mario Pedrosa (1967, p.394) tinham como característica a busca de sucatas no espaço urbano para a produção de arte, como explica: “... a época da cultura do detrito – a pop art - se especializa, se depura...”.

E mais à frente, complementa:

“... Quando reagiram ao expressionismo abstrato e deram os primeiros passos da arte pós-moderna, sua atividade foi como a do quinquilheiro ou do fazedor de brincamarte. Este, como se sabe, produz na medida que encontra coisas e objetos em seu caminho...”

O que movia esses artistas eram basicamente dois impulsos: o primeiro a respeito do questionamento do mundo da arte, fechado em galerias e museus, portanto, em uma dinâmica distante da vida das pessoas em geral; o segundo era a respeito dos limites da própria arte, do fazer artístico, posto que acreditavam que o fazer artístico não poderia ser limitado apenas aos objetos tradicionais, como tela, tintas etc. Tudo que fosse encontrado, como os restos ou os próprios produtos do consumo diário, poderiam ser transformados em arte, em uma demonstração de que arte e vida não são polos opostos, mas que podem ser dois pares de uma relação.

Nesse sentido, pode-se visualizar uma referência da produção de Mundano com a ação dos artistas pop, pois o que o grafiteiro propõe é um tipo de arte que circule pelo espaço urbano, fora das galerias. E uma arte que conte como matéria-prima o próprio ser humano, pois é ele quem construiu e também puxa a carroça. E ainda, foram outros seres humanos que por meio do consumo, produziram os resíduos que deram forma à carroça e que depois continuam a abastecer-la diariamente.

Rauschenberg (apud DANTO 2012, p. 55) comenta a metodologia de produção de arte dos artistas pop, menciona o fato de como objetos do dia a dia foram o ponto de partida para a produção de arte:

“... A pintura situa-se ao mesmo tempo com a arte e com a vida. Procuro situar-me no espaço entre ambas. Não existem temas insignificantes. Um par de meias não é menos apropriado para uma pintura que a madeira, pregos, terebintina, óleo e tecido...”

Rauschenberg foi um artista que procurou aproximar a arte da vida, especificamente com o cotidiano. Talvez um dos conceitos centrais em sua obra seja o de mostrar que a sociedade contemporânea vive deliberadamente isolada no presente, esquecendo o seu passado, suas raízes, sua história, e ignorando o futuro, as consequências que virão de atitudes insensatas, como o consumo desmedido. E para o artista, a melhor forma de causar a reflexão no seu espectador é lembrá-lo de algo muito próximo, como por exemplo, de seu consumo diário, do modo como vivencia o produto e em seguida o descarta, para em seguida descartar tudo, a memória, as ações, e voltar a se debruçar apenas sobre presente, imagem 16.

Imagem 16



Robert Rauschenberg, Dylaby (Combine Painting), 1962. Imagem disponível em: <http://artobserved.com/2010/11/go-see-new-york-robert-rauschenberg-at-gagosian-gallery-west-21st-street-october-29-through-december-18-2010/>.

Nessa obra de 1962, nota-se o processo criativo do artista, um pedaço de tecido velho, que sobra até tocar o chão, do lado esquerdo da obra. Vê-se também uma prancha oval de madeira e algumas sucatas, dentre elas um letreiro de propaganda da Coca-Cola. Nela, também é possível ver um pouco de tinta, no canto superior direito, que respinga até a parte inferior.

Rauschenberg sugere que existe poética no dia a dia, que os produtos descartados são passíveis de falar ao espectador e lembra-lo de sua história, de seus feitos. Talvez a permanência da tinta, elemento mais próximo do fazer do artista, pode ser relacionado nessa obra com a seiva, que garante vida a uma árvore, ou ao sangue, que mantém vivo o corpo humano. Nesse sentido, poderia se dizer que esses detritos, mesmo coletados ao acaso, de nada serviriam, nada falariam, pois nada revelariam sem a ação do artista, pois é este quem confere vida ao todo, é ele que com seu olhar agrupa-os de tal maneira que consegue fazer com que falem ao espectador.

É possível relacionar esta ação àquela de Mundano, pois a carroça e o catador de material reciclado são marginais no espaço urbano, isto é, passam despercebidos. Mas assim que Mundano grafita a carroça, tanto ela como o trabalhador que a puxa passam a ser notados, e nesse momento falam com o espectador e as frases transmitem uma mensagem mais objetiva. E o todo da obra, catador, carroça e graffiti, também transmite uma mensagem. Do mesmo modo que a sucata de Rauschenberg, a sucata da carroça lembra ao espectador o seu passado consumista, e ainda o faz encarar o seu futuro, lembrando que o mundo não pode ser um depósito inconsequente de lixo, e que ele, espectador, seja na calçada, ou no carro durante o trânsito, tem responsabilidade nisso.

Mundano, à sua maneira, tira o espectador do momento presente, lembra-lhe do passado, alerta-o sobre o futuro que seu consumo pode lhe reservar. Abre os olhos do espectador e o faz ver, o faz enxergar o ser humano que era marginalizado. Um ser humano revelado como alguém que sustenta a própria família com o resíduo de outra pessoa, afinal, como lembra uma das frases *“Um catador faz mais pelo meio ambiente do que toda a Rio mais Vinte”*, ou *“Imagina o lixo da Copa”*.

Talvez as tintas do graffiti de Mundano possam ser comparadas com as tintas de Rauschenberg, da obra de 1962, pois de modo análogo, a carroça e os detritos nada dizem ao espectador, que anestesiado em viver o presente ignora a tudo isso ao ponto de não enxergar o

ser humano à frente da carroça. Mas com as tintas do graffiti, com as frases, o todo ganha vida, o artista confere sua poética e o que era sucata e marginalidade vira arte e se comunica.

As obras de Mundano feitas nas carroças podem ser compreendidas a partir de sua relação com os detritos, com o marginal. No sentido de que ele, um ser marginal, um grafiteiro, usa de uma arte marginal, o graffiti, para se relacionar com outro marginal, o trabalhador, catador de resíduos. A partir dessa relação, se consegue estabelecer um diálogo com o transeunte, fazendo este se encontrar com a sua própria ação consumista.

Além de fazer com que o espectador reflita a respeito do próprio consumo, existe outra característica que aproxima a obras de Mundano com a arte pop, isto é, a proposta de que a arte não seja restrita às galerias e aos museus, mas que vá para a rua, para o dia a dia, de encontro ao espectador.

Os artistas pop não estavam se apropriando de sucatas e de elementos descartados do dia a dia unicamente para se comunicar com seus espectadores, mas havia neles uma ambição maior, que era a de dar uma resposta ao mundo da arte, que na perspectiva desses artistas, estava isolada da vida, confinada às galerias e aos museus. A ação desses artistas era rebelde e pretensiosa, como aponta Danto (2012. p, 52):

“Anos depois ouvi Lichtenstein dizer que seu objetivo era transcender a distinção entre arte inferior e superior, introduzindo a pintura de uma tirinha de quadrinhos numa galeria de artes. Havia algo de revolucionário, um pouco do que Nietzsche denominou de “transvalorização de valores” na atitude de Lichtenstein, uma irrelevância a tudo o que pertencia a ordem da apreciação da arte”

Nota-se na escrita de Danto que as ações dos popistas não eram mediadas simplesmente pelo acaso, uma mera produção de arte determinada pela coleta aleatória de detritos e refugos, mas que a coleta desses materiais estava inserida em um projeto maior, contestar o valor atribuído à arte naquele momento, para com isso estender as barreiras da arte e propor novas formas e conceitos.

Lawrence Alloway (apud PEDROSA, 1967, p.395), ao comentar a respeito da arte pop, relata:

“... os artistas popistas de Nova York “não se veem como destruidores de arte, mas como os doadores para uma transfusão para neutralizar os efeitos da rarefeita atmosfera do

expressionismo abstrato”. Para Lichtenstein, a arte de Cezanne se tornou extremamente romântica e irrealista, e utópica, e tendo cada vez menos que ver com o mundo, a olhar para dentro. Mas “o mundo é lá fora”. “Por art”, diz ele, “olha para fora do mundo e parece aceitar seu meio ambiente, que não é nem bom nem mal, mas diferente, outro estado mental.”

Os artistas pop tinham o olhar voltado para o mundo, de modo muito parecido com Mundano, que ao mesmo modo propõe levar arte para o dia a dia das pessoas. Porém, a ação dos popistas tem de ser vista dentro de um movimento estético na década de sessenta, que procurava abolir a compreensão e o nicho destinado à arte daquele período. Já a ação de Mundano deve ser interpretada como consequência da revolução estética iniciada pelos popistas, como se eles tivessem pavimentado o caminho que Mundano e outros grafiteiros transitam atualmente.

Fazer essa constatação não é tirar o mérito da obra de Mundano, pois como foi dito, é possível visualizar uma proposta estética nas produções dele. Um caminho para se perceber isso é notar a relação do carroceiro, ser humano, com sua arte, o que também pode ser tomado como uma proposta de aproximação entre arte e vida, arte e cotidiano.

Mundano não foi o único, porém, a propor a união da arte com o trabalho dos carroceiros, tanto que sua ação é muito próxima daquela de outro artista, dessa vez contemporâneo, *Krysztó Wodzico*, que participou da quarta edição do projeto *Arte/Cidade* coordenada por *Nelson Brissac Peixoto*, em 2002. Documentada no livro *Intervenções Urbanas, Arte e Cidade*, publicado em 2012 e organizado por Nelson Brissac. Na ocasião, Krysztó, propôs uma intervenção artística que instrumentalizava a arte como ferramenta de trabalho dos catadores de material reciclado na cidade de São Paulo.

Em 1994, sob a coordenação de Nelson Brissac Peixoto, deu-se início na cidade de São Paulo ao projeto “*Arte/Cidade*”, cujo objetivo foi propor uma visão diferente, a visão do artista sobre lugares da cidade que haviam sido alvos de tentativas de reestruturação urbana pelo poder público ou privado.

Esse projeto foi desenvolvido em quatro blocos: em 1994 foram dois, o primeiro intitulado “*Cidade sem janelas*”, e o segundo, *A Cidade e seus fluxos*; em 1997 ocorreu o terceiro, intitulado “*Cidade e suas histórias*”, e em 2002, ocorreu o quarto, intitulado “*Zona Leste*”.

Em cada uma das edições, um grupo de artistas coordenado por Nelson Brissac, foi incumbido de propor intervenções para determinados lugares da cidade. Estas deveriam

dialogar com a paisagem, com as estruturas de alvenaria ou com as pessoas, para com isso evidenciar as maneiras de apropriação do espaço urbano ou propor melhorias na relação do indivíduo com a cidade.

Na edição de 2002, o artista *Krzyszto Wodzico* partiu do pressuposto de que o espaço urbano é um local onde agem muitas forças, como as políticas públicas para a cidade, as forças do mercado imobiliário, e as forças do comércio, que veem no espaço urbano o potencial de lucro.

Todas essas forças influenciam, criando zonas de forças, zonas que são a todo o momento atravessadas por aqueles que se movem pela cidade, que no dia a dia tem de lutar e se opor a elas pelo domínio do espaço. Esses agentes não são os pedestres, o trabalhador rotineiro, mas são aqueles que vivem no limiar da propriedade privada, em uma condição de nomadismo. São eles os ocupantes de terrenos baldios, dos espaços embaixo de pontes, das calçadas; agentes que sobrevivem da coleta de sucata.

Assim, o conceito de Wodzico foi o de, levando em conta essas esferas de poder e essa luta diária pela ocupação do espaço, instrumentalizar, por meio da arte, aqueles que são os agentes fluidores do espaço urbano, que se movem continuamente tentando ocupar um espaço já dominado, estes são os catadores de material reciclado.

A partir das obras do artista, esses trabalhadores ganharam carroças adaptadas para a luta diária, para a ocupação do espaço na cidade de São Paulo (imagem 17).

Imagem 17



Obra sem título. Autoria Kryszto Wodzico, carroça de reciclagem a partir de tubos de aço e lona plástica. Obra feita como parte das intervenções do artista no terceiro bloco do projeto Arte/cidade Zona Leste, em 2012. Foto do Portal Arte e Cidade Disponível em: http://www.pucsp.br/artecidade/novo/wodi_int.htm.

Na imagem acima, nota-se que a intervenção do artista não se resumiu a decorar a carroça do catador, como faz Mundano, mas criou outro modelo de carroça, uma que leve em conta não apenas a necessidade do trabalho de catar sucata, mas que permita isso em condições mais humanas. Percebe-se que a carroça da imagem 11 possui muitos detalhes que facilitam a vida do trabalhador, como um lugar para os filhos pequenos, uma cobertura sob a cabeça e um colete para otimização do esforço. A roda foi colocada na parte central da carroça para equilibrar melhor o peso, e até mesmo uma frase lateral foi posta para lembrar ao espectador da importância da reciclagem.

Essa ação permite comparar as obras dos dois artistas, pois ambos agem dentro do conceito de visibilidade do ser humano por meio da arte, em que a visibilidade não é apenas estética, mas também de conhecimento a respeito do ofício de catador. Ambos partem da relação do catador com o espaço urbano, onde ele está sujeito às esferas de força atuantes na cidade, mas que por meio da arte, adquire mais condições de lutar diariamente contra elas.

Nota-se assim que os referenciais da arte de Mundano não estão apenas em modelos do início do século XX, mas que atualmente existem outras intervenções muito próximas da ação desse artista. Isto nos permite inferir que a arte desse grafiteiro, em alguns aspectos, estabelece diálogo com a arte contemporânea, o que mostra que o artista tem conhecimento de produções artísticas recentes e que as utiliza para a criação de seus trabalhos.

Outro exemplo que mostra como as produções de Mundano possuem referências na arte contemporânea é a relação metodológica que existe entre as produções das carroças com as produções de outro artista grafiteiro, membro da *Velha Escola* do graffiti paulistano. Seu nome artístico é Zezão, e como muitos outros, como os Gêmeos, Speto etc, passou a criar graffiti a partir da influência da cultura hip – hop que chegou em São Paulo ao longo da década de 1980. Quem assina com o nome de Zezão é José Augusto Amaro Capela, 43 anos, e grafita desde 1990, momento em que esse tipo de arte ainda não possuía a mesma atenção de hoje de grandes galerias de arte e do mercado.

A sua produção consiste em uma forma abstrata construída a partir de dois tons de azul, que ao serem combinadas com traços bem marcados parecem se diluir sob a superfície, do mesmo modo que uma gota de tinta escorre em uma parede. Porém, Zezão faz questão de dar

um acabamento sofisticado à sua produção de modo a deixar o trabalho final com um tom de leveza e harmonia, imagem 18.

Imagem 18



Obra sem título. Autoria Zezão, tinta spray e látex sobre estrutura de concreto. Obra feita em uma das galerias de águas fluviais da cidade de São Paulo, sem data. Foto disponível no site do próprio artista: <http://www.zezaoarts.com.br/subterraneo.php>.

A imagem acima traz um dos grafittis feitos por Zezão, uma forma abstrata em dois tons de azul que procura se diluir pela parede da galeria de águas fluviais. O artista não tem um nome para esse símbolo que cria e, sobre isso, resume-se a dizer que é uma derivação da época em que produzia pichações. Percebe-se também que a obra acima não foi produzida em um lugar típico, nem mesmo para um graffiti, pois foi realizada em uma das galerias de águas fluviais que fazem parte do sistema de esgotos da cidade de São Paulo. E o objetivo de fazer sua arte nesses lugares, explica o artista em um documentário, *Grafitando com Zezão*⁶, era driblar a repressão que havia a esse tipo de arte na cidade no início dos anos 90. Porém, com o tempo, seu trabalho foi se aprimorando e o que era apenas uma questão metodológica virou também algo conceitual, como explica o artista em entrevista ao *programa Dose Tripla*⁷, em

⁶ Grafitando com Zezão, documentário produzido pela produtora O Beijo, publicado no canal do You Tube em 20 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wZ1QfOtVql4>.

⁷ Karen Jonhs nos esgotos de São Paulo com Zezão. Programa Dose Tripla, publicado no You Tube em 17 de maio de 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yJ4nVd6_zHI.

que diz que grafitar nas galerias é uma forma de dar visibilidade a um local esquecido pelas pessoas, de levar a arte do graffiti para um local que não é visto pelas pessoas.

Essa ação do grafiteiro se aprimorou tanto que, além de grafitar as paredes das galerias, passou também a recolher sucatas, nesses mesmos locais, para produzir objetos de arte, que são expostos em mostras de arte ou comercializados em seu site (imagem 19).

Imagem 19



Obra sem título. Autoria Zezão, tinta spray e látex sobre refugos de madeira, papel e aço. Obra feita a partir da coleta de sucatas de madeira em galerias de águas fluviais da cidade de São Paulo, sem data. Foto disponível no site do próprio artista: <http://www.zezaoarts.com.br/subterraneo.php>.

Na imagem acima, pode-se ver um tipo de quadro, em que o suporte é feito por muitos pedaços de madeira e por alguns pedaços de papel, tudo isso resultado de coletas que realizou em suas investidas nos esgotos de São Paulo. Após reunir e dar forma a esses refugos, o artista finalizou com uma arte, que como pode ser visto em sua produção, é um tipo de assinatura, um tipo de marca da produção desse grafiteiro.

Após analisar atentamente essa produção e comparar as obras, pode-se notar as referências que existem do graffiti de Zezão nas obras de Mundano, pois ao grafitar as galerias de águas fluviais, o artista procura questionar a visibilidade de algo que não é visto cotidianamente pelo morador de São Paulo. Contemplar uma foto de um graffiti de Zezão é

recordar-se de um local que está sob os pés do paulistano e, ainda, é recordar que o esgoto e a sujeira que está nesse local é resultado da ação humana que se dá na superfície.

Mundano reproduz essa ação em seus graffitiis ao fazê-los nas carroças dos recicladores, pois também procura lembrar o espectador a respeito da questão do lixo e a respeito de um ser marginal que também não é visto no dia a dia da cidade, o carroceiro. À medida em que seu graffiti é contemplado nas carroças ao percorrem a cidade, o espectador também é lembrado de sua responsabilidade na produção do lixo.

Zeção procura produzir objetos de arte a partir de sucatas e refugos que encontra em suas investidas no esgoto, recolhendo os objetos e estilizando-os com seus graffitiis, para em seguida destiná-los às exposições e ao comércio. Mundano também age desta forma, como pode ser visto em sua obra “*Só Observando*” (imagem 20), em que se pode ver que a composição da obra se resume a uma prateleira de madeira pintada junto a latas de tinta spray e uma garrafa de cerveja.

Imagem 20



Só Observo. Autoria Mundano, tinta spray sobre prateleira de madeira. 30 X 58 cm. 2009. Foto tirada pelo próprio artista, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/3830172438/in/album-72157624748849430/>.

Assim, tendo em mente que Zezão é uma referência para o graffiti paulistano e levando em consideração que ele já possuía uma vasta produção no momento que Mundano iniciou nessa arte, em 2004, pode-se concluir que esse artista foi também um referencial para Mundano no que se refere ao mundo do graffiti. E ainda, pode-se inferir, que, como as intervenções de Krzyszto Wodzico junto aos carroceiros, no contexto do projeto Arte / Cidade - que ocorrem por volta de 1994, quando Mundano tinha 16 anos, ainda no colégio -, possivelmente tenha sido também o referencial para que ele desenvolvesse sua arte junto aos carroceiros, como forma de se apropriar de um conceito já trabalhado por Zezão mas sem repetir o mesmo método.

Percebe-se, assim, que cada vez é mais nítida as referências de produções do mundo da arte e do mundo do graffiti na produção de Mundano. Se isso for confirmado, pode revelar a orientação metodológica desse artista. Porém, ainda é cedo para se confirmar tal hipótese e a mesma carece de um estudo mais profundo, afinal, ainda falta um elemento importante para ser averiguado na produção desse grafiteiro, isto é, os elementos textuais que insere em suas obras com o objetivo de dialogar diretamente com o espectador.

1.4: Palavra grafitada, as frases de Mundano.

Apesar dos graffiti feitos nas carroças serem acompanhados por frases, talvez a melhor maneira de estudar a questão da palavra na obra de Mundano seja atentando para outra ação do grafiteiro, ocorrida no contexto das eleições de 2010. E isso se justifica pelo fato de que essa ação não ocorreu com o consentimento de uma pessoa, como no caso dos carroceiros, o que confere um diferencial a essa produção, posto que nesse caso o elemento gráfico foi pensado pelo próprio artista, dentro de sua poética.

A maioria dessas intervenções foi realizada em resposta a um slogan muito popular usado por um dos candidatos, *Francisco Everaldo Oliveira Silva*, criador do personagem *Tiririca*, que dizia: *Pior do que tá não fica, vote no Tiririca*. Esse fato, se comparada com a arte das carroças, tornou essa intervenção mais próxima da cultura do graffiti pois foi invasiva e contestatória do poder político, ao mesmo tempo em que estabeleceu diálogo com um fato da atualidade, as eleições.

Na ocasião, entrava em vigor na cidade de São Paulo a *Lei Cidade Limpa*, que procurava manter a cidade “limpa” de graffiti e propagandas irregulares, dentre elas, as de candidatos durante o período de eleições, pois a mesma lei proibia que candidatos colocassem cartazes às margens das avenidas. No entanto, em alguns lugares foram colocadas placas irregulares de

candidatos, e como a prefeitura não removeu as propagandas, conforme mandava a lei, Mundano resolveu protestar, sequestrando as placas, interferindo nelas com sua arte e, em seguida, devolvendo para o local de onde foram retiradas (imagem 21).

Imagem 21



Série “*Eleitores Tiricas*”. Autoria Mundano, tinta spray sobre cavalete de madeira. Obra feita em cavaletes coletados pelo artista na cidade de São Paulo no ano de 2010. Foto tirada pelo próprio artista e disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/5050067473/>.

Na foto tirada pelo próprio artista, notam-se três cavaletes repintados. Nos dois que estão do lado direito percebe-se que o artista escondeu a propaganda original, e em seu lugar colocou sua carranca que, nessa situação específica, tornou-se um tipo de boneco, pois possui corpo e braços, e sua aparência remete a um dos candidatos a deputado naquela eleição, o candidato *Tiririca*.

Para estilizar seu personagem, Mundano inseriu um terno, vestimenta típica de autoridades políticas, e um boné colorido, usado pelo personagem *Tiririca* em suas aparições. O objetivo foi que o espectador, ao se deparar com a arte de Mundano, remetesse seu personagem ao candidato.

O cavalete central é acompanhado por uma frase: “*Quem votou no Tiririca saiba que pior ainda fica*”, e é importante mencionar que essa frase procura estabelecer diálogo com aquela usada pelo candidato durante a campanha. Tanto no cavalete central como naquele que está no lado direito, nota-se a presença de cédulas de dinheiro, que nesse contexto permitem ao artista criticar a corrupção, prática realizada por alguns políticos. Ele assim se comunica com o espectador para alertá-lo para o risco da corrupção, na hipótese de vitória desse candidato.

Ao analisarmos o cavalete da esquerda, nota-se que nele a carranca está representada apenas com a cabeça, em cor verde, de modo a ocupar toda a estrutura. Nessa obra, a carranca possui os mesmos traços percebidos em outras representações, isto é, olhos, narinas verdes e boca vermelha avantajados, com a diferença de que nessa obra, Mundano desenhou mais olhos e deixou seu personagem com a boca aberta.

Através da boca de seu personagem, nota-se que nem tudo no cavalete foi encoberto. Manteve-se a imagem de três políticos, do ex-presidente Lula, da então candidata a presidente Dilma Rousseff e do candidato a senador Aloizio Mercadante, para que assim pudesse criar a ideia de que esses políticos estavam sendo devorados por seu personagem, como se o artista quisesse dizer que a melhor solução para esses candidatos não é o voto, mas o fim da vida política deles.

Imagem 22



Série “*Eleitores Tiricas*”. Autoria Mundano, tinta spray sobre cavalete de madeira. Obra feita em cavaletes coletados pelo artista na cidade de São Paulo no ano de 2010. Foto tirada pelo próprio artista e disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/5052262104/in/album-72157625092160826/>.

Após as intervenções, as placas foram devolvidas para os locais de onde haviam sido retiradas, como mostra a imagem 22, logo acima. O objetivo foi que elas se comunicassem com o espectador, e este, ao perceber a estranheza da mesma, devido ao fato de terem recebido uma intervenção com tinta spray, compreendesse o ponto de vista político de Mundano, que quis mostrar a incoerência da “*Lei Cidade Limpa*”, que não foi cumprida para coibir as propagandas irregulares. E ainda, com o mesmo gesto, manifestou seu desagrado em relação à candidatura de Tiririca.

Nessa ação, mesmo com a inserção da imagem, percebeu-se que a escrita tem um função importante, por permitir um canal eficaz de comunicação entre Mundano e o espectador, e também por ser o meio pelo qual o artista estabelece diálogo com a política ao fazer referência às eleições e à lei Cidade Limpa.

Logo, a inserção do elemento gráfico na obra de Mundano não é algo aleatório, pois possibilita um canal de comunicação mais amplo e rápido com o transeunte. Ao inserir a palavra em seu graffiti, sua obra se aproxima das histórias em quadrinhos, em que os personagens são dispostos próximos a frases curtas, que permitem a leitura e a compreensão da mensagem de modo muito rápido, característica necessária a qualquer imagem que proponha se comunicar com o transeunte no espaço urbano, em meio ao ritmo acelerado do dia a dia.

Essa característica permite tecer uma aproximação da arte de Mundano com a de outro artista, que ao seu modo buscou nas histórias em quadrinhos uma maneira de se comunicar com seu espectador, e com isso, propor um novo olhar a respeito da arte. Trata-se de *Roy Lichtenstein*, que voltou seu olhar para os quadrinhos, consumidos de maneira muito rápida e intensa pelas pessoas nos EUA na década de sessenta. Tinham como característica principal o fato de serem descartáveis, tornando-se um dos motivos pelo qual muitas pessoas resistiram a considerar a sua produção como arte.

Uma das produções emblemáticas desse artista (imagem 23), intitula-se “*Drowning Girl*”, e se refere a uma parte de um dos quadros de uma história em quadrinhos chamada “*Run for Love*”. Para pintar essa obra, o artista focou sua atenção apenas no rosto da garota se afogando, uma vez que a cena completa envolvia uma embarcação e outro personagem, o namorado da garota. Mas o artista isolou apenas o rosto da mulher em meio às águas revoltosas.

Imagem 23



Drowning Girl. Roy Lichtenstein, óleo sobre tela, 1963. Crédito da imagem, Philip Johnson Found. Essa imagem é parte de uma história em quadrinhos publicada pela *DC Comics* intitulada “Run for Love” Disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/80249?locale=pt>.

Ao comentar sobre a produção de Lichtenstein, Argan (1992, p. 646) nos dá uma dimensão da metodologia do trabalho desse artista.

“Essas imagens, divulgadas em milhões de exemplares pela imprensa diária e periódica, não pretendem ser obras de arte: comunicam sintética e visualmente um conteúdo narrativo. Sua estrutura deve atender a duas exigências: serem reproduzíveis com os processos tipográficos normais, e provocar nos leitores, (se assim podem ser chamados) um certo impacto emotivo. Lichtenstein isola uma dessas imagens e a reproduz a mão, ampliada. Retira-a assim do “consumo” normal, olha-a pelo microscópio, reconstrói seu tecido

(na prática, o “retículo” tipográfico) utilizando uma técnica gráfica e pictórica.”

A escrita de Argan é emblemática para a compreensão da produção de Lichtenstein, pois se nota que, ao se referir à produção desse artista, ele menciona o fato de que essas histórias em quadrinhos, originalmente, não eram destinadas a serem arte, mas sim um produto de consumo, que deveria atender a grande demanda. E justamente essa característica popular dessas histórias é que servia de ponte para aproximar as obras de Lichtenstein do repertório cultural do espectador.

Essa característica do popular, no entanto, não é encontrada na maioria das produções de Mundano, posto que a carranca é uma construção do artista, estilizadas de muitas maneiras diferentes, inclusive, na maioria das vezes, de modo abstrato. No caso específico das produções nas eleições de 2010, a massificação está presente devido ao fato de que sua carranca está estilizada como o personagem Tiririca, como um personagem que faz parte da cultura popular de seu espectador, fato esse que facilita a comunicação do artista com seu público, algo similar ao que foi proposto por Lichtenstein.

Além desse ponto, existe outro que aproxima as intervenções de Mundano com a produção de Lichtenstein, e é o fato desse artista comunicar, de modo visual e sintético, um conteúdo narrativo. Lichtenstein se apropria de um sistema comunicativo, baseado em imagens e palavras, que lhe permite velocidade na absorção da informação pelo público. Isto também é visível nas produções de Mundano no contexto da eleições de 2010.

Mundano, ao inserir frases curtas em suas obras, como no exemplo mostrado na imagem 22, onde se lê “*Eleitores Tiricas*”, aproxima sua produção das histórias em quadrinhos, das tirinhas que o leitor frequentemente encontra em jornais e nas redes sociais, algo que é lido e consumido de modo rápido pelo leitor. Essa característica permite que esse mesmo leitor, ao se deparar com as produções de Mundano, também as absorva, consumindo-as na mesma velocidade, compreendendo assim a mensagem do grafiteiro.

Algo deve ser atentado, entretanto, para diferenciar a produção de Lichtenstein, pois esse artista não estava recorrendo a esse objeto, as tirinhas de histórias em quadrinhos, unicamente para se comunicar com o espectador de seus quadros, mas havia uma proposta mais ousada em sua ação, como mostra Danto (2012, p. 50):

“... com Warhol e Lichtenstein as histórias em quadrinhos entraram na esfera da arte culta. Foi por sua popularidade que elas se tornaram interessantes para os

artistas pop, que, por sua vez, deram um cunho político para à sua promoção como arte séria”.

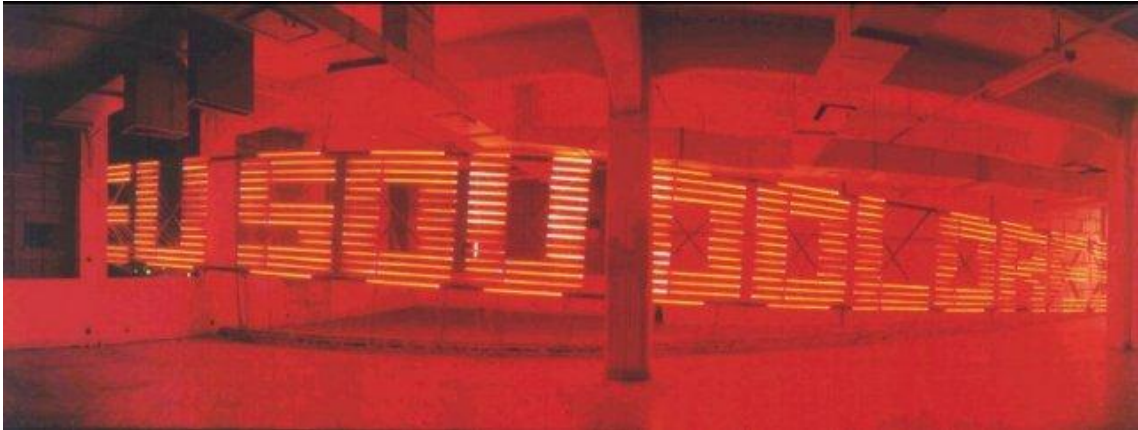
Recorrer a algo tão banal do dia a dia e propor que isso fosse aceito como arte era um modo de se questionar os padrões estéticos da época, pois se questionava a definição do que era arte naquele momento, entendido como algo afastado do cotidiano e exposto no interior de um museu ou galeria. Mas Lichtenstein subverte essa visão, ao mostrar que a arte não apenas faz parte do dia a dia mas, também, que o contexto social pode fornecer a matéria prima para a produção e arte.

Obviamente essa não é a intenção de Mundano, isto é, propor uma afirmação a respeito do que seria ou não arte, ou questionar o mundo da arte de um modo geral. Percebe-se, porém, que ele parte do mesma premissa de Lichtenstein para produzir seus grafittis, ou seja, na base de sua criação, nas eleições de 2010, está pressuposto o discurso de que a arte pode ser feita de coisas do dia a dia, como por exemplo, uma propaganda irregular de um candidato, e ainda, que essa produção pode ser feita a partir de elementos da cultura de massa, como forma de otimizar a comunicação entre o artista e seu público.

Percebe-se assim, que parte das referências estéticas desse grafiteiro encontram-se em ações desenvolvidas por artistas da cultura pop, como Lichtenstein, não apenas pelo fato de que o uso de palavras o aproxima da produção desse artista pop, mas também, pelo fato de que a ação desse artista, na segunda metade do século XX, pavimentou o caminho que hoje é trilhado por Mundano, pois de certo modo expandiu as fronteiras da compreensão sobre o que era arte, o que hoje permite direcionar um olhar estético para os grafittis de Mundano.

E novamente, essa afirmação não visa tirar o mérito da arte de Mundano quanto à sua proposta estética, e tampouco da capacidade de criação desse grafiteiro, mas procurar vasculhar as influências e referências que permitam compreender de modo mais profundo as obras icônicas desse artista. Nesse sentido, também é possível aproximar a sua ação de outro artista, porém contemporâneo, que também recorreu ao conceito da palavra/imagem para produzir sua obra, no mesmo contexto do projeto Arte/Cidade, na edição de 2002. Estamos nos referindo à artista Carmela Gross (imagem 24), que de modo similar a Lichtenstein e Mundano, procurou produzir sua arte a partir do conceito palavra/imagem.

Imagem 24



Eu sou Dolores. Carmela Gross, estrutura de néon sobre estrutura de ferro, 2002. Obra produzida no contexto do projeto Arte/Cidades, edição de 2002 intitulada Zona Leste. Disponível em: http://www4.pucsp.br/artecidade/novo/gross_int.htm.

A intenção da artista foi a de recorrer a frase “*Eu sou Dolores*”, para com isso transforma-la em uma imagem, fazendo isso por meio do néon, que conferiu à obra uma luminosidade vermelha bem chamativa, que permitiria identificar-se em meio à estrutura de concreto.

Ao chamar a atenção para a obra e transmitir a informação, o conceito da artista foi de questionar a impessoalidade em meio ao espaço urbano, onde muitas pessoas convivem diariamente no mesmo local sem conhecer a pessoa que está ao seu lado, sem saber sua identidade. Essa obra mostra, de modo bem intenso, que as relações no espaço urbano se dão na mesma ordem das propagandas, como se para falar de si a pessoa precisasse recorrer a práticas publicitárias do mercado como forma de transmitir as informações pessoais.

Uma leitura mais ampla permite visualizar que a artista, ao buscar referências para a sua criação, recorreu a um objeto massificado na contemporaneidade, a propaganda em outdoor. Algo comum nos grandes centros urbanos em que empresas, por meio de recursos estéticos como a luz intensa e imagens, procuram se comunicar com o consumidor de modo rápido e objetivo.

Esse recurso permitiu que a artista partisse de algo próximo ao seu espectador, as propagandas que, frequentemente, se relacionam com ele no espaço urbano, propagandas que lhe transmitem informações que são consumidas rapidamente, na velocidade da vida diária na cidade de São Paulo. Isto não apenas se tornou um facilitador na comunicação com seu público, como também fez parte de um esforço de aproximação da arte com o cotidiano.

Esse conceito usado pela artista também está presente na produção de Mundano, que igualmente se apropriou de uma forma de propaganda, os cavaletes dos políticos, que de certo modo, mesmo considerados ilegais pela Lei Cidade Limpa, são estruturas comunicativas comuns, massificadas pelo público, que contribuíram para facilitar a comunicação do grafiteiro com seu público.

Apesar ser possível fazer essa aproximação com Carmela Gross, acredita-se que o uso das palavras nas obras de Mundano também tenha referência em outras duas práticas artísticas urbanas. A primeira foi sua passagem pela pichação, durante a adolescência, em que sua arte era predominantemente gráfica. E a segunda prática se refere a uma fase da arte marginal paulistana da década de 70 e 80, em que muitos artistas, na intenção de explorarem novos métodos de produção de arte, passaram a usar a estrutura urbana como tela ou como papel para suas obras, momento em que surgiram intervenções muito próximas das pichações e dos graffitis de hoje. Tão próximas, que se tornaram referências para muitos grafiteiros da Velha Escola, como Celso Gitahy, Alex Vallauri, que se envolveram com essa arte por volta da década de 1980.

Em entrevista a um programa de rap, comandado por Paula Farias, chamado Portal Rap Nacional, no ano de 2010, Mundano informa que na sua adolescência praticava apenas a pichação, como mostra sua fala (FARIAS, 2010):

“ Desde pivete (adolescência) eu observo muito a cidade e sempre curti coisas exóticas que destoam da paisagem cinzenta e pálida de São Paulo. Sendo assim, conhecer o graffiti foi algo natural, mas antes de começar no barato eu fiz muito pixo por aí. Eu não conhecia ninguém que fazia graffiti, então a coisa nasceu dentro de mim por necessidade de compartilhar na rua minhas idéias e de bater de frente com o que eu acreditava estar errado. E como tem coisa errada por aí”.

Nessa época, Mundano tinha 24 anos, ainda não gozava do mesmo nível de apreciação que tem hoje em dia e era mais conhecido por seus embates políticos contra o poder público, fato que será devidamente tratado na próxima parte desse texto. Nesse momento, interessa-nos o trecho da fala em que diz ter sido pichador durante a sua adolescência, entre os 12 e 18 anos, entre 1998 e 2004.

A pichação difere do graffiti pelo predomínio da letra sobre a imagem, no entanto, a maioria das pichações são feitas em um tipo de vocabulário reconhecível apenas para os

membros do grupo ou por outros pichadores, que dia após dia disputam o domínio de locais na paisagem urbana.

A diferença entre o graffiti e a pichação será devidamente tratada no capítulo dois desse texto. Por enquanto, basta saber que é uma modalidade de arte urbana em que o artista explora mais as letras do que as imagens. Com essa informação, somando-a ao fato de Mundano ter sido pichador, pode-se inferir que quando ele fez a opção por deixar essa forma de arte para fazer graffiti, por volta de 2004 e 2005, talvez tenha tencionado manter o uso de palavras, não em um vocabulário restrito a um grupo, mas sim em um que fosse compreensível por qualquer pessoa.

Essa teoria ganha força a partir de um discurso do artista, que também será devidamente tratado mais adiante, em que menciona que seu graffiti é do tipo “*Papo reto*”, que quer dizer que se comunica abertamente com o espectador, em uma linguagem diferente daquela tradicional, restrita apenas aos praticantes desse tipo de arte urbana.

Acredita-se que essa ação de Mundano não tenha partido apenas de sua necessidade de se comunicar, mas que o artista, conhecedor da tradição do graffiti paulistano, tenha tido como referência uma rica produção de arte marginal que ocorreu na cidade de São Paulo entre as décadas de 1970 e 1980, considerados por alguns, a fase marginal do graffiti paulistano, como mostra (GITAHY, 1999, p. 33):

“Nessa época, segunda metade dos anos 70, surgem os graffiti de Alex Vallauri, Carlos Matuck, John Hovard, Waldemar Zaidler e outros aqui não mencionados mas não mesmo importantes, pois foi pela primeira amostra de grafiteiros que o gosto por essa atividade aflorou. Levou um certo tempo para que esses artistas conseguissem uma produção de rua e que seus respectivos registros fotográficos e, então, o graffiti de qualidade pudesse conquistar o espaço que tem conquistado e se tornado história”.

Nesse período, a maioria das produções eram baseadas no uso de palavras, em uma tentativa de levar a poesia dos livros para os muros da cidade, como forma de aproximar a arte poética do dia a dia do cidadão comum, como mostra a imagem 25, uma intervenção de 1970 na cidade de São Paulo que serve de amostra a respeito do que foi produzido naquela época.

Imagem 25



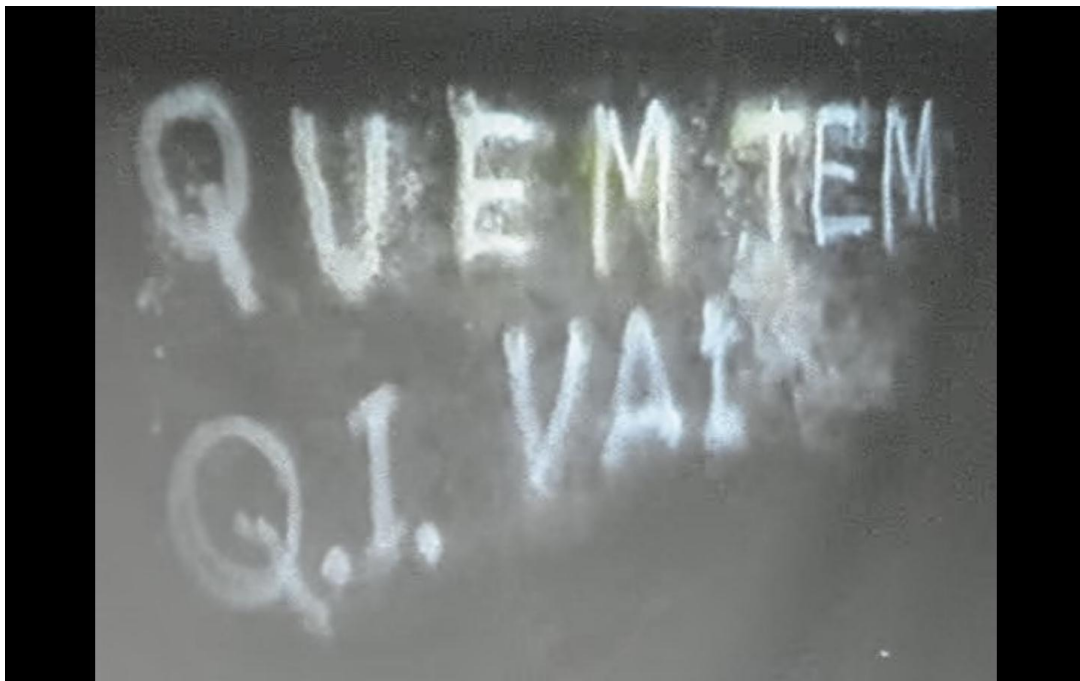
Abracadabra. Autor desconhecido, tinta spray sobre parede de alvenaria, 1970, São Paulo. Obra produzida no contexto do movimento de arte marginal na cidade de São Paulo. Imagem retira do livro: *Graffiti em São Paulo, tendências contemporâneas*, de Antônio Eleilson Leite, vol. 9, editora Aeroplano, 2013, p. 30.

Isto mostra a relação dessas manifestações com o graffiti, fator talvez responsável pela identificação dos grafiteiros contemporâneos com esse período, e a participação de grandes nomes, como Paulo Leminski, que naquele momento fizeram questão de apontar a relação entre as escritas urbanas e a arte do graffiti, como mostra o poeta em um trecho de um programa de televisão da TV Bandeirantes, onde diz: “ *O graffiti é uma das modalidades mais importantes*

de literatura da década de 70 e 80, nos meios urbanos do Brasil, e esse aqui é o graffiti que eu quero mostrar em homenagem a todos os grafiteiros⁸”.

Durante a sua fala, o poeta está terminando um graffiti que diz: “Quem tem Q.I Vai, destinado a homenagear os grafiteiros, imagem 26).

Imagem 26



Quem tem Q.I Vai. Autor Paulo Leminski, tinta spray sobre parede de alvenaria, 1980, São Paulo. Obra produzida no contexto da gravação do programa TV de Vanguarda, da emissora Bandeirantes. Vídeo disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/videos.htm>.

Assim, percebe-se que o uso da palavra não apenas aproxima a produção do artista de obras e movimentos artísticos importantes do pop e da arte contemporânea como também mostra a referência criativa do grafiteiro à sua fase de pichador, bem como a referência à fase marginal da arte paulistana, fase que muitos estudiosos e grafiteiros compreendem como a inicial do graffiti em São Paulo.

Ao se compreender mais essa referência, pode-se inferir que a produção de Mundano não apenas procura dialogar com o espectador e com o espaço urbano, mas também dialoga com parte da historiografia da arte moderna e contemporânea, europeia, norte americana e paulista. Isto mostra que as ações desse artista não são resultados de espontaneidades ou apenas de uma

⁸ Entrevista de Paulo Leminski concedida ao programa TV de Vanguarda, programa gravado pela emissora Bandeirantes no final de 1980. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/videos.htm>.

criatividade pessoal, mas que são de fato parte de um processo criativo acumulado no decorrer de sua jornada de artista, em que o contato com outros grafiteiros, com a história dessa arte em São Paulo e com a história da arte em geral, permitiram o desenvolvimento de elementos importantes de sua iconografia, desde a carranca, o *Carudo*, até o suporte e o uso da palavra.

Se até aqui desvendamos os elementos principais da iconografia desse artista grafiteiro, é hora de analisar como eles se articulam para a composição da poética de suas obras, e para tal, explorar um pouco mais se essa poética é carregada de uma referência à historiografia da arte, a um artista ou a um movimento específico, tanto do mundo do graffiti como do mundo das artes no Brasil.

1.5: Mundano e a referência ao modernismo brasileiro.

Até o momento, procurou-se estudar os principais elementos presentes nas obras do grafiteiro Mundano de onde constatou-se, dentre outras coisas, que esses elementos fazem parte da poética do artista em sua ação de se comunicar com o transeunte. Resta saber como todos esses elementos se articulam na construção da poética geral da obra, ou seja, como os elementos gráficos, o *Carudo*, o suporte e até mesmo o local da obra, se somam para construir o conceito e a mensagem do grafiteiro.

Uma maneira de investigar essa questão é atentar para um dos trabalhos recentes desse artista, que em parceria com a prefeitura de São Paulo, realizou no ano de 2015 um grande painel em um trecho da avenida 23 de Maio.

Em um primeiro olhar, essa ação surge como algo inusitado para um grafiteiro, pois se pressupõe que essa forma de arte seja mobilizada para o protesto, e não para uma ação conjunta com poder público. Mas no atual cenário de produção do graffiti, pode-se notar que essa relação não é exclusividade de Mundano, uma vez que se pode notar posturas semelhantes em artistas contemporâneos e outros do passado, como será devidamente abordado mais adiante.

Nesse momento, interessa-nos estudar essa produção de Mundano pois compreende-se que a obra é emblemática para analisar a articulação dos elementos iconográficos do artista, visto que a dimensão do graffiti permitiu que explorasse ao máximo alguns elementos como suporte, escrita, imagens, etc.

Corte parcial do lado esquerdo da obra “Água mole cidade dura”, autoria Mundano, tinta spray sobre concreto armado. Obra feita em 2015 na Avenida 23 de Maio em São Paulo. Foto de Paulo Toledo Piza, G1. Tirada em 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/02/grafiteiros-desenham-crise-em-sp-troco-iphone-6-por-dois-litros-de-agua.html>.

Imagem 29



Corte parcial do lado direito da obra “Água mole cidade dura”, autoria Mundano, tinta spray sobre concreto armado. Obra feita em 2015 na Avenida 23 de Maio em São Paulo. Foto de Paulo Toledo Piza, G1. Tirada em 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/02/grafiteiros-desenham-crise-em-sp-troco-iphone-6-por-dois-litros-de-agua.html>

De início, pode-se notar a repetição de um elemento iconográfico, o cacto, que nesse graffiti é representado com torneiras, fazendo referência a uma intervenção em um leito seco do Cantareira em 2015, quando plantou um cacto com torneiras, sugerindo que com a seca do

reservatório a solução seria extrair água dessa planta. Fato que será devidamente analisado no capítulo 2 dessa dissertação.

Possivelmente, essa constatação pode passar a ideia de que esse ícone surgiu da relação do artista com a crise hídrica. No entanto, uma análise mais detalhada do trajeto do artista, revela que em outros momentos ele fez uso desse ícone em suas obras, como nas intervenções em torno do Teatro Municipal de São Paulo em 2009, como mostra as imagens 30 e 31.

Imagem 30



Sem título, autoria Mundano, tinta spray e látex sobre tapume de madeira, obra feita em 2009 com uso de lata e rolinho de pintura, realizada no centro de São Paulo, Vale do Anhangabaú, foto tirada por Aline Schunck de Sá em 2009, atualmente pertence ao acervo pessoal de Carlos Alexandre das Neves.

Imagem 31



Sem título, autoria Mundano, tinta spray e látex sobre tapume de madeira, obra feita em 2009 com uso de lata e rolinho de pintura, realizada no centro de São Paulo, Vale do Anhangabaú, foto tirada por Aline Schunck de Sá em 2009, atualmente pertence ao acervo pessoal de Carlos Alexandre das Neves.

Ou ainda, em imagens mais antigas, como na ocasião em que visitou a ocupação do edifício Hotel Columbia Palace em São Paulo no ano de 2010, em que procurou decorar as paredes com alguns grafittis, como forma de mostrar que a ocupação não se dava apenas do ponto de vista habitacional mas também estético, como pode ser visto nas imagens 32 e 33.

Imagem 32



Sem título, autoria Mundano, tinta spray e látex sobre cofre de ferro, obra feita em 2010 com uso de tinta spray, realizada no centro de São Paulo. Foto tirada pelo próprio artista em 2010. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/5330164308/in/album-72157625760945280/>.

Imagem 33



Sem título, autoria Mundano, tinta spray e látex sobre cofre de ferro, obra feita em 2010 com uso de tinta spray, realizada no centro de São Paulo. Foto tirada pelo próprio artista em 2010. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/5330164308/in/album-72157625760945280/>

Percebe-se, assim, que o ícone do cacto não é algo que foi criado no contexto da crise hídrica mas sim, um elemento que possui um histórico na produção do artista e que foi reapropriado para o contexto atual.

Nas imagens 32 e 33 nota-se que o cacto foi usado para estilizar o personagem *Carudo*, possivelmente como forma de representar a ação do grafiteiro em relação ao poder público, que ao fazer a denúncia e se engajar em lutas sociais, acaba por incomodar o governante, como um espinho nos sapatos.

Logo, pode-se compreender os cactos do graffiti, feito na Avenida 23 de Maio em 2015, como um desenvolvimento dessa crítica, como se o artista ressaltasse a característica de incômodo que causa ao poder público ao manifestar a sua crítica, mas com a diferença de que, nessa ocasião, fez sua crítica a partir da crise hídrica, como atesta as torneiras e a fila de pessoas no lado direito da imagem, que aguardam para retirar água da planta (imagem 29).

Outra leitura para o ícone dos cactos é que eles podem revelar outra referência da produção de Mundano, isto é, as produções de Tarsila do Amaral, que também dispôs em algumas obras o cacto, conforme aprofundaremos no final desse texto, por hora, sigamos com a descrição do graffiti.

Outros ícones são emblemáticos nessa produção, como por exemplo, as variações do personagem *Carudo*, que está representado de muitas maneiras como por exemplo, na fila em que o artista procurou retratar pessoas do dia a dia como dona de casa, estudantes, trabalhadores, crianças etc.. Alguns, inclusive, remetem ao contexto nordestino de seca, como é o caso da mãe com seus filhos agarrados à cintura e o homem sem camisa que carrega o galão de água sobre a cabeça, de modo similar a muitos moradores do sertão nordestino.

No lado esquerdo do graffiti (imagem 28), nota-se que o personagem *Carudo* assumiu a feição de uma pessoa engravatada, que dada a expressão de satisfação, a garrafa de água cheia nas mãos, a presença da urna eletrônica com a palavra FIM e uma placa da Sabesp, sugere ser alguém ligado à administração do Estado de São Paulo, possivelmente um deputado ou o próprio governador. A urna com a palavra FIM pode ainda sugerir que estamos fadados ao fim dos tempos, dada a situação hídrica promovida pelos políticos.

Ao se analisar a obra no geral, pode-se inferir uma narrativa para a mesma a partir dos ícones escolhidos por Mundano Da esquerda para a direita pode-se dizer que à medida em que

a crise se aproxima da população, há uma maior tendência à miséria e à falta da água, como atesta o número de torneiras secas, baldes vazios, esqueletos de peixes, pessoas sedentas e a grande fila de espera por água, diferente do que se nota do lado esquerdo, onde se vê o único personagem feliz da obra com uma garrafa de água cheia.

Por último, pode-se notar que no graffiti da imagem 27, o artista fez uso demasiado do recurso gráfico, identificado nas três placas penduradas nos cactos, em que na primeira, da esquerda para a direita lê-se “*São Paulo 450 anos de descaso ambiental*”, na placa central “*Por falta de água perdi meu bairro* (Impossível de ler o restante na foto)” e na placa da direita pode-se ler “*Água mole, cidade dura, não tem mais um gole, muito menos cura*”. No graffiti da imagem 17 há também a frase “*Troco Iphone por 2 litros de água*”, sugerindo não só a elitização da água, a qual se tornou um bem de alto preço, mas também uma certa alfinetada ao acesso ao recurso somente àqueles que podem pagar, trocando por ela outro bem de elite de grande valor, um iphone.

Nota-se, assim, que com o recurso gráfico, o artista procurou criar um canal mais direto para comunicar o seu protesto para o espectador, como se a mensagem transmitida por meio dos ícones pudesse ser complementada pelas frases, de modo muito parecido com o que faz nas intervenções das carroças.

Pode-se também pensar que, nessa produção, há muitos dos elementos que o artista usou em outras obras, como o *Carudo*, sua assinatura imagética, bem como o cacto, os elementos gráficos e a estrutura do espaço urbano, nesse caso, a parede de um trecho da Avenida 23 de Maio. Essa constatação é de suma importância para a compreensão dos aspectos internos da produção de Mundano, pois mostra um artista primeiramente preocupado com o conteúdo de seu graffiti, que dá certa atenção aos ícones, uma vez que recorre a um conjunto de elementos imagéticos que permitem se comunicar de modo mais rápido com o espectador. São elementos próximos de seu dia a dia, como a questão da seca, dos retirantes e da falta de políticas públicas.

Uma possibilidade de análise dessa obra é seguir a proposta do artista e atentar para o conteúdo expressivo desse graffiti, o que de certo modo vem ao encontro desse estudo, que por hora se ocupa dos elementos internos, iconográficos da obra.

Tendo isso em mente, pode-se partir do modelo analítico de *Leo Steinberg*, para quem a obra de arte contemporânea não deve ser abordada apenas do ponto de vista formal, mas também a partir de seu conteúdo expressivo, uma vez que o artista não pode ser tomado apenas como um técnico que propõe soluções para problemas metodológicos da fatura da obra, mas também como um comunicador que, como tal, não apenas pensa em uma mensagem mas, ao pensa-la, articula um método de transmiti-la, bem como pressupõe um espectador. Esse fato

tem que ser levando em conta para uma análise mais profunda da obra, como mostra *Steinberg* (2009, p. 114):

“... Desconfio de que todas as obras de arte ou ciclos estilísticos podem ser definidos por uma ideia inerente que fazem do espectador (...). E parece-me que até mesmo aquelas técnicas profissionais como a “tendência a planeza” dão lugar a outros critérios, a partir do momento que o quadro é questionado não sobre sua coerência interna, mas sobre sua orientação em relação a postura humana”.

De acordo com a opinião do autor, pode-se analisar a obra de Mundano no sentido de procurar nela o espectador que o artista busca se comunicar e, ao fazer isso, ao contrário do que possa parecer de imediato, nota-se que seu objetivo não é falar primeiramente ao emigrante nordestino, ainda que este, residente em São Paulo, não sofra com a crise hídrica, mas nesse caso, torna-se parte da poética do artista para um objetivo maior, um tipo de provocação com aquele morador da metrópole paulistana, que sofre com a falta de água e que tem preconceito em relação ao emigrante nordestino.

O graffiti não apenas lembra esse morador da emigração que ocorre em sua cidade, mas também o nivela com o mesmo ao mostrar que ambos também se equivalem no que se refere a relação com a água, pois se é fato que no Nordeste o sertanejo sofre com a falta da água, também é fato que, em 2014, 2015 e começo de 2016, o morador da cidade de São Paulo também sofreu nas mesmas proporções.

Com isso, é possível notar como os ícones usados por Mundano se articulam para criar a mensagem direcionada a um espectador em específico, tendo como base dois temas, o principal, a crise hídrica, a partir do qual toda a obra foi pensada, e um tema secundário, a questão do emigrante nordestino em São Paulo. Ao relacionar ambos os temas, faz com que a obra se expanda em seu significado e em seu alcance social, uma vez que se comunica com um número maior de pessoas, além de remeter a um conjunto mais amplo de problemas sociais.

Isso também coloca a obra *“Água mole cidade dura”* dentro da compreensão que *Lorenzo Mami* tem a respeito da arte contemporânea, para quem o fato desse tipo de arte ser, em sua maioria, desprovida de molduras, revela o potencial de articulação de seu conteúdo com o mundo externo, com o local onde está inserida, como mostra o autor *Mami* (2012, p. 54):

“Muita arte hoje, nasce pelas bordas. Perdida a confiança nas defesas tradicionais da moldura e do

pedestal, que a separavam de antemão do mundo, e já não podendo contar apenas com a coerência formal para manter a identidade, as obras contemporâneas são obrigadas a encontrar estratégias específicas para que possamos entender onde começam e onde acabam. Todo o objeto artístico atual apresenta, então, não apenas (e não necessariamente) uma configuração interna que é única e característica, mas também (e necessariamente) uma articulação única e característica com o espaço em redor...”.

É interessante o modo como o autor recorre à história da arte para mostrar que a ausência de molduras nas pinturas contemporâneas não é apenas uma questão formal, mas sim uma evidência de relação da arte com mundo em redor, com a vida do espectador, ação essa que motiva muitas produções artísticas na atualidade. De acordo com *Mami*, investigar essa relação é um caminho necessário para a compreensão da feitura da obra e do diálogo entre artista e público.

Ao afirmar que a obra não deve contar apenas com os aspectos formais para manter a sua identidade, o autor mostra a importância dos elementos iconográficos na organização da mensagem do artista, que passa a ser o meio pelo qual se comunica com o mundo em redor. Vale lembrar que essa postura científica coloca-o em acordo com *Steinberg* (2009, p. 112), para quem:

“...O que estou dizendo aqui menos aos quadros propriamente ditos que ao aparato crítico que trata deles. Pollock, Louis e Noland são imensamente diferentes entre si, mas os termos redutivistas de discussão que os fazem suceder-se em séries são admiravelmente próximos aos ideais que governam a montagem de um motor integralmente norte americano. Os critérios dos críticos, muito mais do que as obras dos pintores, é que são regidos pela imagem de uma eficiência racional”.

Para o autor, o foco que alguns estudiosos dão aos aspectos críticos, baseados em noções formais de composição de uma obra, é algo que prejudica a análise devido ao fato de nivelar artistas e obras, que se vistas de um modo interno, em sua composição, se revelam distintas.

Logo, para o autor, uma análise mais eficaz é perceber as individualidades das produções por meio de uma análise centrada na composição que o artista escolheu.

Novamente é importante frisar que a obra de Mundano não é desprovida de qualidades formais e tampouco nessa pesquisa se compreende que as mesmas devam ser deixadas de lado para a análise de uma pintura. Já destacamos anteriormente, os aspectos geométricos e simplificados de Carudo e outros personagens de Mundano, enfatizando, assim, seus aspectos formais. Mas é preciso destacar apenas que Mundano, ao se comunicar com o transeunte, dá inicialmente ênfase ao aspecto expressivo do grafiteiro, para em seguida abordar as questões formais que se fazem presente na obra.

O objetivo desse capítulo foi compreender aspectos da iconografia da produção do artista, sendo inicialmente pertinente explorar os ícones, os elementos imagéticos que o artista usou para compor seus trabalhos, e que para seguir com uma análise do conteúdo expressivo do graffiti. Mais à frente, analisaremos os aspectos formais para compreender como a metodologia de produção, as cores, as linhas, e até mesmo o local de fatura da obra, colaboraram para a compreensão do valor estético do graffiti.

Para aprofundar na compreensão da obra de Mundano, pode-se partir de uma série de pinturas como referência, produzidas no início do século XX, em que se nota uma correspondência no que se refere ao conteúdo e ao processo de criação. Estamos nos referindo a algumas obras produzidas por Cândido Portinari, em sua série *Retirantes*, onde se nota um diálogo no que se refere aos temas tratados como imigração, morte, desgaste físico dos emigrantes, meio ambiente e família, bem como uma correspondência em relação ao método de produção como pesquisa, suporte, cores etc.

Imagem 34



Obra Retirantes, autoria Cândido Portinari, óleo sobre tela, 190 x 180 cm, conjunto: série retirantes (painéis), 1944. Coleção Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand. Imagem retirada de: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2735>.

Imagem 35



Obra Criança Morta, autoria Cândido Portinari, óleo sobre tela, 180 x 190 cm, conjunto: série retirantes (painéis), 1944. Coleção Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand. Imagem retirada de: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2735>.

Ao comparar a produção “*Água mole cidade dura*” de 2015, com as duas pinturas de Portinari, ambas de 1944, “Retirantes” e “Criança Morta”, pode-se notar alguns elementos muito próximos, como o tema da seca, identificado no graffiti pelo solo rachado e pelas torneiras secas, e nas pinturas de Portinari pelo solo estéril e seco. No graffiti, pode-se ver o tema da morte, identificado pelo esqueleto de peixe no canto inferior direito; já nas pinturas pode-se notar nos ossos espalhados no chão e nos urubus que sobrevoam a paisagem na obra *Retirantes*, e na criança morta nos braços da mãe na tela *Criança Morta*.

No graffiti, Mundano fez uso do tema da família, como pode ser visto na mãe com as crianças no canto direito da obra, e nas duas pinturas de Portinari nota-se que os personagens compõem uma família de emigrantes. Ainda sobre esse tema, o grafiteiro procurou dar aspectos à família que remetem ao contexto nordestino, como pode ser visto na fisionomia da personagem, no lenço na cabeça e no fato das crianças estarem agarradas à sua cintura, um tipo de construção que lembra cenas do dia a dia na caatinga algo próximo do tema de Portinari, uma vez que os retirantes das telas também se referem àqueles que deixaram essa região do país na época de Portinari.

Por último, pode-se notar a correspondência entre as obras no que se refere ao modo como as pessoas foram representadas, pois Mundano, por meio de traços bem marcados criou personagens que revelam aspectos do sofrimento do sertanejo, como mostra a expressão no rosto daqueles que estão na fila da água. De modo similar, pode-se ver isso nas figuras de Portinari, que ao serem criadas com traços fortes e cores pesadas, ressaltam o sofrimento do indivíduo por meio de sua aparência física, como se seu corpo fosse um tipo de documento capaz de revelar todas as mazelas de uma vida de privações.

Apesar de ambas as obras se aproximarem a partir dessa análise com foco no conteúdo expressivo, é necessário verificar se a mesma correspondência ocorre no que se refere a alguns aspectos formais, que do mesmo modo que o conteúdo, são pontos pertinentes de investigação para a compreensão de uma obra. Autores como *Clement Greenberg* advogam que esse tipo de análise é mais eficaz para a análise de uma obra pelo fato de não permitir juízos pessoais (2013 p. 177):

“... Nenhum juízo de valor de outra pessoa pode modificar ou deslocar o nosso, porque para dizê-lo ainda mais uma vez – a experiência de um juízo de valor não pode ser comunicada nem transferida de uma pessoa para outra. Isso é, ou deveria ser, um truísmo. Não se pode ver

nem ouvir pelo ouvidos de outra pessoa. (...) Para dizer novamente, a arte vive na experiência da arte. E ainda de novo: essa experiência consiste na avaliação estética. E a avaliação surge como os resultados e respostas que absorvem suas causas e perguntas...”

De acordo com o autor, o juízo de valor dá lugar a uma análise técnica, onde ao invés de se buscar interpretar os elementos da obra, busca-se compreender questões relacionadas à feitura da obra e o modo como o artista procurou responder a uma problemática do mundo da arte. Ao contrário do que é defendido por *Steinberg* e *Mami*, a obra não deve ser interpretada a partir de sua relação com o mundo físico, com interpretações que remetam ao dia a dia, mas estudada em um campo à parte, como se estivesse isolada desse mesmo mundo. Esta opinião é compartilhada por *Mario Pedrosa*, para o qual a obra de arte existe em um plano apartado do cotidiano, como afirma *Pedrosa* (1959, p. 335 – 336):

“Por sua própria natureza, ela tem de se afastar do chão onde fazemos nossas andanças ou, como no teatro, reservar-se uma área onde se encontram e agem os atores, separados de outra maior onde estão os espectadores, carregando capas, comendo amendoim ou empunhando binóculos. Não há obra de arte que não ocupe, em face de nós mesmos certa distância metafórica, a qual contudo, tem o poder de apartar a personalidade concreta do experimentador...”

É importante ressaltar que essa pesquisa não se trata de elencar os métodos de análise e dizer qual é melhor ou pior, mas partir de que ambos se relacionam por permitirem o levantamento de informações distintas e igualmente importantes para se compreender um quadro ou uma obra. Se é pertinente desvendar a iconografia e o modo como o artista procurou se comunicar com seu espectador, é igualmente importante se perguntar a respeito do método de produção, dos referenciais e das técnicas de composição.

Nesse momento, a análise se debruçará a aspectos mais formais, para dar conta da comparação das obras de Mundano e Portinari, mas esse método se seguirá também no decorrer dos próximos capítulos, 2 e 3, uma vez que se pretende, consecutivamente, estudar o modo como os elementos externos, política, meio ambiente e mercado, influenciaram a produção de Mundano levando-o a diversificar seu método de trabalho.

Desse modo, pode-se averiguar o método de produção de ambos os artistas, onde se nota que procuraram também partir da experiência pessoal com o emigrante para criar suas iconografias. E no caso de Mundano, isso fica mais evidente devido ao fato de São Paulo ser a cidade que mais recebe emigrantes nordestinos e que por isso mesmo é onde se encontram muitos casos de xenofobia, fatos esses que se tornaram tema ao grafiteiro.

Já Portinari, ao escolher o tema dos retirantes não o fez apenas por uma escolha baseada nos ditames da escola modernista, absolutamente importante para sua obra, que via no regaste do popular uma forma de construção de uma identidade nacional, mas teve também como referência para a produção de seus quadros a experiência, ainda na infância, com aqueles que fugiam da seca no nordestina que passavam pela sua cidade Brodowski, como afirma Carmo (2012 p. 10):

“...Em se tratando de vivência junto ao tema, é sabido que Portinari, em sua infância em Brodóski, costumava visitar junto a seus irmãos os acampamentos dos refugiados retirantes vítimas da seca nordestina. Fato que lhe agregou repertório visual, sensível, e imaginativo em relação àquela situação. A figura do mulato, do nordestino, e do negro, bem como a do trabalhador, são então eleitas como emblema desses valores realistas. A partir disto, fica claro então que sua representação e ideário não se trataram de uma “adequação pura e simples às diretrizes populistas do governo Vargas”.

Por essas questões, nota-se também uma correspondência entre os dois artistas, em que ambos partem de suas vivências para construir a iconografia de suas pinturas, dialogando com o espectador, ao mesmo tempo que serve para mobilizar o protesto pessoal do artista. Há ainda uma relação formal entre o modo com os elementos foram desenhados, as técnicas de composição e o modo com as linhas foram dispostas para ressaltar a informação transmitida pelo artista. No graffiti de Mundano, há o uso de cores quentes, o vermelho, o céu, e o laranja, o horizonte, e que na passagem de um ao outro fica evidente as marcas do rolinho de pintura que o artista usou para cobrir parte da obra. De certo modo, isto também é evidenciado na obra de Portinari, onde fez questão de evidenciar as marcas da pincelada, um tipo de ação típica do movimento modernista que tinha como função mostrar ao espectador que a obra não tem como objetivo oferecer uma representação idêntica da realidade, como fora perseguido por outras escolas artísticas no passado, confirmando a ação do pintor.

Para marcar o solo, o grafiteiro recorreu a um tom mais escuro de laranja, possivelmente para ressaltar a ideia de calor, sensação típica em um ambiente seco. Esse solo está todo trincado, identificando que era um leito de reservatório e que está seco, e para marcar as trincas o artista recorreu a traços grossos feitos com tinta spray preta.

Na composição é possível notar uma perspectiva, marcada por uma linha no horizonte e ressaltada pela fila de pessoas que se afastam do primeiro para o terceiro plano do graffiti. A disposição dos cactos torneiras e demais personagens segue a orientação da perspectiva proposta pelo artista, onde uns estão no primeiro e outros no segundo plano. As pessoas são retratadas com diferentes tons de verde, de modo parecido com os cactos, possivelmente uma crítica do artista que procurou ressaltar a seca no graffiti não inserindo mais elementos que remetessem a vegetação. E tanto os cactos, como as pessoas e os objetos são marcados por uma linha preta, feita também com tinta spray que os contorna, maneira pela qual o artista procurou identificar esses elementos em meio à paisagem criada.

Ao se analisar toda a obra, de um ponto de vista mais distante, nota-se que o efeito de perspectiva criado estabelece relação com a parede na qual a obra foi realizada, pois a linha do horizonte se encontra bem no meio, dando a impressão de que se trata de uma paisagem paulistana, algo que possivelmente estava nos planos do artista ao querer evidenciar as consequências da seca para o morador de São Paulo.

Já na obra *Retirantes*, de Portinari, pode-se ver que também existe a marcação do horizonte por meio de uma linha ao fundo, porém esse é mais detalhado do que o graffiti de *Mundano*, uma vez que na pintura nota-se a presença de uma cadeia de Montanhas. Portinari também procurou ressaltar a marcação do horizonte por meio de uma trilha de ossos caídos no chão, por pequenas imperfeições do terreno, alguns pequenos montes de terra que são maiores no primeiro plano e depois diminuem até se perderem no final da tela, e pela dimensão dos pássaros, que a partir do segundo plano diminuem de tamanho, o que ressalta que ambos perseguem a família de retirantes desde o início de sua caminhada, possivelmente as montanhas que estão ao fundo.

As cores, se analisadas de cima a abaixo, evidenciam o céu escuro, possivelmente o início da noite, uma vez que do negro passa para um tom escuro de azul e desse para o branco, para finalmente se encontrar com o solo, marrom e preto, na linha horizontal que divide o quadro.

Os personagens de Portinari são construídos com preponderância de retas, características de seu cubismo, e até mesmo nas partes em que procurou usar círculos e linhas

curvas o fez de modo a deixar evidente a geometria da criação, fugindo de qualquer possibilidade de criar formas humanas realistas.

Seus personagens são pintados com a predominância do preto e do branco, e até mesmo em algumas vestimentas, como a saia da mulher que está no primeiro plano do lado esquerdo e o quadriculado da camisa da criança, que está no segundo plano do lado direito, em que se pode notar um tom puxado para o vermelho. O mesmo é feito sem evidência, como se fosse um tecido gasto pelo tempo ou sujo pelo local por onde andaram.

O uso de formas geométricas marcadas na construção do rosto dos personagens contribuem para evidenciar o sentimento de desespero, angústia, desilusão e dor dos personagens de Portinari, algo do qual Mundano tentou se aproximar, mesmo não tendo um refinamento técnico tão evidente assim.

Desse modo, percebe-se que a obra de Mundano não está longe do que foi proposto por outros artistas no passado, de onde se pode especular o fato de que as referências para a produção iconográfica, formais e técnicas de seus grafites venham de artistas modernistas brasileiros e outras referências internacionais, conforme já apontamos, o que faria sentido se se notar que o personagem central de Mundano, o *Carudo*, é uma referência à carranca, um tipo de arte primitiva, que não apenas foi resgatada pelos modernistas europeus, como já tratado acima, como também foi algo buscado pelo movimento modernista no Brasil. Artistas como Tarsila do Amaral se debruçaram sobre o primitivismo brasileiro para compor suas obras, como sua pintura *Abaporu* de 1928, (imagem 36), em que o nome da tela foi tirado da língua tupi – guarani, que traduzida significa “*homem que come carne humana*”.

Imagem 36



Obra Abaporu, autoria Tarsila do Amaral, óleo sobre tela, 85 X 73 cm, 1928. Coleção Museu de Arte Latino – americana de Buenos Aires (MALBA). Imagem retirada de: <http://www2.malba.org.ar/wp-content/uploads/2014/04/Amaral.pdf>.

O que aproxima a produção de Mundano do movimento modernista brasileiro é o fato de ter feito uma releitura da obra de Tarsila do Amaral em um de seus graffiti's no ano de 2010, no Vale do Anhangabaú. (Imagens 37)

Imagem 37



Arte para o Povo, autoria Mundano, tinta spray sobre tapume de madeira, obra feita em 2009, realizada no centro de São Paulo. Foto tirada pelo próprio artista em 2019. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/4097632921/in/album-569714/>.

Nessa obra, nota-se claramente a relação de Mundano com a produção de Tarsila do Amaral, em que o grafiteiro procurou representar o seu personagem *Carudo* como o *Abaporu*, da artista modernista. Esse fato comprova não apenas o conhecimento do artista em relação a

esse movimento estético brasileiro, mas também a sua predileção pela obra de Tarsila. Abaporu é um ícone do modernismo e, de certa forma, Mundano não só ressignifica a tela da artista, como também dá à sua obra o status de ícone do grafitti.

Assim, começa-se a perceber que o grafiteiro Mundano traz em suas produções detalhes que mostram a influência da arte moderna em seus trabalhos, tanto a corrente europeia como a nacional, o que pode ser evidenciado pelos ícones e suportes usados em suas obras. Desta forma, é possível levantar a hipótese de que o uso do cacto possa ter surgido da predileção de Mundano por essa tela de Tarsila, em que um dos ícones é, justamente, um cacto junto à figura.

É possível inferir que o grafiteiro Mundano parte de um repertório amplo para criar suas obras, e que parte deles estão na historiografia da arte e no mundo acadêmico, o que talvez mostre que as bases para a sua criação possam vir de um curso superior ou de um contato mais profundo com o mundo da arte. Essa questão será devidamente tratada no próximo capítulo dessa dissertação, em que também se buscará compreender a produção do grafiteiro a partir das influências que sofreu do contexto urbano, político e social, que não apenas serviram de tema, como muitas vezes também como suporte para a sua arte, como foi o caso das obras feitas a partir da crise hídrica de 2014 – 2015, em que sucatas retiradas do fundo do reservatório do Atibainha serviram para que fizesse seus graffitis. Ou também, no caso das eleições de 2010, em que se apropriou dos cavaletes dos políticos dispostos de modo ilegal na cidade de São Paulo – um deles já analisado nesse capítulo - , de acordo com a Lei Cidade Limpa.

Ao estudarmos a iconografia de seus graffitis foi possível estabelecer comparações com produções de artistas e movimentos estéticos diversos, europeus e nacionais. É importante agora analisarmos o desenvolvimento da arte de Mundano no decorrer de sua trajetória de artista, para que por meio de mais informações possa se construir uma base mais sólida para sustentar a análise e as hipóteses levantadas até esse momento da pesquisa.

Capítulo 2: Os graffites de Mundano, um olhar a partir de uma perspectiva externa.

Até o momento, procuramos indicar como a iconografia dos graffites de Mundano foi influenciada por ações diversas, entre as quais o mundo da arte e até mesmo a relação com outros grafiteiros paulistas. Porém, sabe-se que as produções de um artista não são resultados apenas de suas referências psicológicas e culturais, mas também são influenciadas pela relação do artista com o meio em que vive.

Situações do contexto histórico como crises, guerras, problemas climáticos ou humanitários podem influenciar também na maneira como o artista produz suas obras, afinal, a obra é o modo como o artista se expressa e age sobre o mundo. E isso pode ser visto de modo mais latente nas obras do graffiti, que diferentemente das obras acadêmicas, que eventualmente na história foram postas a favor do protesto, é um tipo de arte destinada em sua gênese ao protesto, à manifestação política do artista grafiteiro.

Logo, espera-se que esse tipo de arte seja influenciada pelo contexto histórico no qual o artista vive, tanto que uma análise mais cuidadosa das obras e da trajetória do artista pode revelar o modo como esses acontecimentos sociais influenciaram na sua produção.

Por isso, essa parte da pesquisa, a partir das informações levantadas a respeito da iconografia, ou seja, das referências culturais, artísticas e historiográficas de Mundano, passará a analisar o modo como eventos externos, como eleições, a relação com o poder público e com o mercado de arte influenciaram em sua produção. E para tal, analisar-se-á algumas produções com a finalidade de traçar essa trajetória criativa do artista, tendo como ponto de partida sua fase inicial, quando ainda se definia como pichador.

Assim, a análise que se segue, do trajeto artístico de Mundano, ocorrerá no sentido de lançar luz no processo criativo do artista e de como isso se manteve ou não em sua trajetória. Pretende-se elucidar o modo como os embates políticos permitiram que Mundano se tornasse conhecido ao ponto de participar de exposições em determinadas galerias, no Brasil e no exterior, e com isso adquirir um público consumidor para as suas obras, inclusive o próprio poder público.

2.1: Mundano pichador

Do mesmo modo que a maioria dos artistas grafiteiros, Mundano iniciou sua trajetória no mundo da arte de rua pichando, ou seja, produzindo um tipo de manifestação imagética que é considerada pelos praticantes como algo que está em oposição ao graffiti, tanto por questões ligadas à composição, como pela relação com o espaço urbano. Gitahy, em seus estudos sobre a arte do graffiti, faz a seguinte distinção entre as duas manifestações (1999, p. 21):

“...Tanto o graffiti como a pichação usam o mesmo suporte – a cidade – e o mesmo material (tintas). Assim como o graffiti, a pichação interfere no espaço, subverte valores, é espontânea, gratuita e efêmera. Uma das diferenças entre o graffiti e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o graffiti privilegia a imagem; a pichação, a palavra e/ou a letra.”

Janaina Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano, também compreendem que a pichação e o graffiti são manifestações que, mesmo ocupando o espaço urbano, são opostas (2001, p. 103):

“... Pichar, ato muitas vezes confundido com grafitar, é um crime previsto em Lei Ambiental, com penas de multa e de detenção de três meses a um ano. O grafite, se for feito em um local liberado pelo proprietário do imóvel, não é considerado crime (...), Marta Suplicy pretende embelezar a cidade com grafites. Um dos colaboradores nessa ação será um ex - pichador e artista plástico Oswaldo de Campos Junior, o Juneca. Ele propôs um projeto que dará noções básicas de cidadania e arte à população carente, usando como ferramenta principal o grafite.”

Nota-se, assim, que existem dois pontos centrais que diferenciam a pichação do graffiti. Enquanto um é invasivo e considerado deteriorador do espaço urbano, o segundo é visto com

um tipo de arte, que não apenas pode ser feito mediante a autorização do dono do imóvel, como pode ser uma ação na recuperação de espaços deteriorados/pichados.

Outro ponto interessante é o modo como os autores estabelecem uma relação de valor entre as duas manifestações. Gitahy pontua que o graffiti teria uma origem mais nobre que a pichação, isto é, as artes plásticas, enquanto as autoras citam o caso de um ex-pichador que se tornou grafiteiro, como se este, por dominar o código do graffiti, tivesse se recuperado de uma imagem degradante de pichador, ao ponto de se tornar parceiro do poder público em uma luta contra a pichação, embelezando a cidade com o graffiti e até mesmo usando essa arte como ferramenta de educação social. Vale pontuar também que o título “artista plástico” logo após à palavra “pichador”, ressalta a ideia de evolução, como se a pichação fosse uma fase inicial ou primitiva daquele que se aventura no mundo da arte urbana, e que atinge a maturidade ao se tornar um grafiteiro, sinônimo, nesse caso, de artista plástico.

O trajeto descrito pelos autores, isto é, a passagem da pichação para o graffiti na vida de um artista urbano, é algo que se nota na trajetória de Mundano, uma vez que as primeiras intervenções no espaço urbano foram de pichações.

Devido à escassez de informações sobre a vida pessoal de Mundano, por conta da postura do artista em querer preservar informações de sua vida, recorreremos às informações mencionadas por um colega de infância, um jornalista chamado Bruno Abbud, que escreveu um pequeno texto publicado na internet para tratar da trajetória do artista, onde também explica a passagem que esse artista fez da pichação ao graffiti.

Bruno Abbud, amigo de infância de Mundano e atualmente jornalista, realizou uma entrevista com o artista editada e publicada inicialmente em setembro de 2013 pelo site GQ, que posteriormente foi republicada por Bruno em outubro, dessa vez na íntegra. Traz informações importantes a respeito do momento em que Mundano teve contato com a arte urbana⁹.

Abbud informa que Mundano nasceu em 1986, e que desde então reside no bairro do Brooklin na zona Sul de São Paulo, informação comprovada por mim em uma visita ao seu ateliê. Relata ainda que Mundano teve contato com a arte de rua na época do colégio quando se aventurava pelas dependências da escola e nas ruas do bairro para deixar suas inscrições de

⁹ ABBUD, Bruno. Mundano a todo vapor. Entrevista realizada com Mundano em 01 de outubro de 2013, publicada no blog juventudefugitiva.wordpress.com, disponível em: juventudefugitiva.wordpress.com/2013/10/01/mundano-a-todo-vapor/.

protesto. Nessa época, não dominava a produção de imagens e por isso preponderava em suas representações as letras estilizadas na forma da pichação.

Em uma das partes da entrevista em que Abbud cita uma fala de Mundano, é possível notar como surgiu a relação do grafiteiro com o mundo da arte:

“Uma das avós fora uma talentosa pintora de quadros na metade do século e o pai também arriscou-se nas telas durante a juventude. “” Meus pais pregavam um quadro na parede antes de comprar um sofá...”

Percebe-se que o artista procura afirmar que, desde pequeno, teve contato com a arte, pois seus pais, um cirurgião plástico e uma decoradora, sempre o aproximaram desse universo cultural. Para Abbud, tal questão é de grande relevância para compreender a opção de Mundano de deixar a pichação e fazer graffiti.

O modo como Thiago começou a desenvolver suas primeiras pichações também é relatado nessa entrevista:

“Na escola, intimado a comparecer na Diretoria, Mundano deu de cara com uma pilha de folhas de sulfite sobre a temida mesa da diretora. Eram cópias do material escolar do aluno-artista, uma coletânea de flagrantes que escancarava a vocação do grafiteiro: as pichações e desenhos contidos no papelório eram exatamente os mesmos que infestavam móveis e muros do colégio. E certa vez ele teve de acompanhar meia dúzia de coordenadores e professores em um banheiro cujos azulejos pichados o condenavam incontestavelmente”.

Por esse fato, já é possível notar um discurso sobre o passado de Mundano que procura estabelecer uma relação com sua postura atual de ser um grafiteiro que enfrenta o poder público com suas intervenções. Este discurso é muito próximo daqueles que foram criados a respeito

do passado de grandes personalidades políticas, cujo objetivo é o de exaltar e justificar o indivíduo por sua história.

Mais adiante, Abbud cita uma fala de Mundano, onde narra o fato que o fez tomar a decisão de deixar a pichação e se voltar para arte do graffiti:

“Em 2002, mais ou menos durante os mesmos dias em que riscava os banheiros da escola, Mundano conheceu o pichador Skid Jr, e então começou o capítulo de sua carreira que poderia ser chamado de ‘vida de pichador. “Nessa época nós saíamos para pichar com as latas de spray cheias e só voltávamos com elas vazias”, diz. Mas na noite de 22 de setembro de 2002, Skid Jr escalou um muro da Avenida Francisco Morato, na zona Oeste de São Paulo, e saltou de telha em telha para deixar seu registro na fachada de uma igreja. A fragilidade da superfície não resistiu o peso do moleque de 16 anos, que atravessou o telhado e despencou de uma altura de 15 metros, espatifando-se entre os bancos onde os fiéis costumavam rezar a missa.”

De acordo com o texto, Mundano compreendeu o risco da pichação e passou a focar apenas no graffiti, abandonando a produção de letras estilizadas monocromáticas e se dedicando à produção de imagens de seres abstratos e coloridos. Aos poucos, isto permitiu que desenvolvesse o que hoje é sua marca entre os grafiteiros, uma criatura verde, o *Carudo*, devidamente analisado anteriormente, muitas vezes estilizada como um cacto cheio de olhos que parece vigiar a cidade, e que vem acompanhada de uma frase de protesto, como mostra a imagem abaixo (imagem 38).

Imagem 38



Arte para todos, autoria Mundano, tinta spray sobre tapume de madeira, obra feita em 2009, realizada no centro de São Paulo, Vale do Anhangabaú, foto tirada por Aline Schunck de Sá em 2009, atualmente pertence ao acervo pessoal de Carlos Alexandre das Neves.

Apesar do fato ocorrido com seu colega Skid Jr ter sido algo traumático, talvez não tenha sido o fator preponderante para Mundano ter deixado de pichar, pois todos os que se aventuram nesse tipo de intervenção estão cientes do risco, não só de queda, mas também dos embates com o dono do imóvel e com a polícia. Como eram uma dupla de pichadores que tinham o hábito de se aventurar pela cidade, possivelmente já haviam passado por outras situações de quedas e de ferimentos, talvez não no mesmo nível da situação mencionada por Abbud, mas situações que já haviam ressaltado os riscos dessa prática.

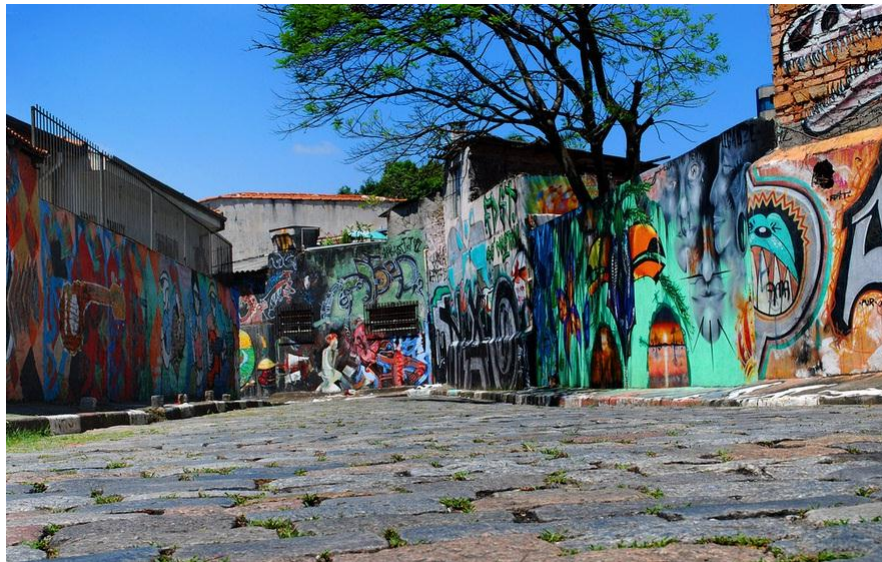
Outro ponto mencionado no fragmento é a postura de Mundano na época do colégio, que não apenas pichava a escola como também enfrentava as autoridades da instituição. Apesar dessa postura de enfrentamento ser parte da arte de rua, que contesta a autoridade política estabelecida, talvez ela não tenha sido determinante para que Mundano se aventurasse na pichação e, posteriormente, no graffiti. O que embasa essa teoria é o fato de que a postura de Mundano no colégio não é exclusividade de poucos alunos, sobretudo no que se refere ao

embate com as autoridades e com o hábito de fazer inscrições nas dependências da escola, ou seja, nesse período, suas ações e posturas foram iguais àquelas de muitos alunos.

Possivelmente esse ímpeto inicial foi alimentado por outros fatores externos ao colégio e, ao se somarem, contribuíram para que conhecesse o graffiti e, aos poucos, deixasse a pichação. Dois desses fatores ocorreram na cidade de São Paulo na época em que Mundano estudava, durante o final da década de 80 e início de 90, a saber, o grande desenvolvimento da cultura Hip – Hop e o surgimento de um espaço, próximo à residência de Mundano, conhecido como Beco do Batman, que se tornou referência para todos os grafiteiros de São Paulo.

O Beco do Batman é uma viela por onde passa a rua Gonçalo Afonso, no bairro da Vila Madalena. Essa viela possui grandes paredões dos dois lados da rua, onde muitos grafiteiros passaram a deixar as suas marcas no decorrer da década de noventa, ao ponto do local se tornar um tipo de referência para todos os artistas de rua, o que atraiu e ainda atrai artistas de muitos lugares dispostos a deixar a sua marca nos muros que são tão famosos para os grafiteiros de São Paulo (imagem 39). Recentemente, até mesmo Ron Wood, integrante dos Rolling Stones, esteve no local para deixar sua marca de artista plástico.

Imagem 39



Na imagem acima vê-se parte do Beco do Batman com seus muros grafitados, essa foto foi feita pelo site Catraca Livre em agosto de 2013 e está disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/agenda/gratis/sp-caosarte-cultura-independente-no-beco-do-batman/>.

O Beco do Batman está a algumas quadras do ateliê de Mundano, localizado no ponto de encontro entre a Rua Belmiro Braga com a Rua Inácio Pereira da Rocha, como pode ser visto no mapa abaixo (imagem 40).

Imagem 40



Visão de um pequeno espaço do bairro da Vila Madalena, em que procurou-se destacar o ateliê de mundano e o local onde fica o Beco do Batman. Essa imagem foi feita a partir do site Google Maps, disponível em:

<https://www.google.com.br/maps/place/Beco+do+Batman/@-23.5563429,-46.6886182,16z/data=!4m2!3m1!1s0x0000000000000000:0xeb0df3c25ab98727>.

A passagem de artistas que representam a Velha Escola do graffiti paulistano, composta pelos grafiteiros praticantes do stencil art, como Alex Vallauri e Celso Gitahy, famosos no mundo do graffiti entre o final da década de 70 e início de 80, tornou esse local referência para a arte do graffiti paulistano. E ainda recebeu os membros na Nova Escola, Speto, Vitché, Os Gêmeos, etc, artistas que ganharam fama no decorrer da década de 90, por se inspirarem nos artistas da escola anterior e por terem uma forte influência do movimento Hip – Hop.

A importância desse local como aglutinador de gerações diversas do graffiti paulistano é demonstrada por Franco (2009, p. 73):

“...Celso Gitahy e Carlos Matuck, grafiteiros da Stencil Art e pioneiros ao lado de Vallauri, os quais já haviam consolidado a Vila Madalena como local do graffiti e que haviam pintado o beco do Batman, (...) Na geração dos Gêmeos, Vitché, Nina e Hebert (Cobal), (...) vinculam-se ao projeto na realização da pintura completa do Beco da Rua Belmiro Braga (Beco do Batman).”

Por esses dados, nota-se que, durante a adolescência de Mundano, na década de 90, momento em que praticava a pichação, possivelmente esteve presente no que ocorria próximo à sua casa, no movimento do graffiti, o que faz desse fato um dos possíveis motivos que teria levado o artista a ter abandonado a pichação e ter entrado para o mundo do graffiti, pois algumas visitas ao local e até mesmo o contato com os artistas pioneiros pode tê-lo motivado para a mudança.

Nesse sentido, convém ressaltar que o movimento cultural do Hip – Hop surgiu nos EUA na década de 60, e possui como um de seus elementos o graffiti. De início, esse movimento surge como uma ação social encabeçada por líderes como Afrika Banbata, mas logo que as pessoas se envolvem com essa cultura, e a mesma se torna um produto da indústria cultural. Na busca de lucros, ela se difunde por muitos lugares do mundo, dentre eles o Brasil.

Brandão e Duarte mostram como os EUA se tornaram difusores de cultura musical no decorrer da década de 1970, inclusive no Brasil (2004, p. 108):

“A partir da década de 70, o rock também começou a perder parte do seu encano no país, já que novas formas de música passaram a ser exploradas para os mercados periféricos da indústria do disco, centrada nos EUA. O produto opcional mais importante, que surgiu para dividir o mercado de música de massa, nos Estados Unidos e fora dele, foi a música de dança (dance music), derivada do funk e rotulada como discothèque. (...) O fato é que, no final dos anos 70, o Brasil se tornou o quinto mercado fonográfico do mundo, deixando profundas

marcas na indústria cultural do país. Grande parte dos investimentos externos nessa indústria estava vinculada ao crescimento da indústria do disco nos anos de 1970...

As autoras Janaina Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano, também concordam com essa dinâmica cultural ao apontar o modo como o Hip – Hop chegou ao Brasil (2001, p. 133):

“... não fosse o poder de divulgação dos meios de comunicação, de massa, as mensagens, os símbolos, e as formas artísticas do Hip – Hop, não teriam circulado pelo mundo e, por exemplo, chegado ao Brasil.”

Percebe-se que, além de haver um movimento expressivo relacionado com a arte do graffiti próximo ao lugar onde Mundano mora, também é fato que na década de 80 e 90, a cidade de São Paulo foi fortemente influenciada pela cultura Hip – Hop, quando surgiram grandes nomes do Rap nacional como “*Os Racionais*”. Isto contribuiu para que o graffiti hip – hop também fosse difundido e, conseqüentemente, se tornou um atrativo para muitos jovens que deixaram a pichação e passaram a criar seus graffiti, como ocorreu com grandes grafiteiros como Os Gêmeos, Speto, Zezão etc.

Pode-se afirmar, assim, que o cenário cultural no qual Mundano estava inserido, com grandes artistas grafiteiros próximos à sua casa em um contexto de cultura Hip – Hop, foram fatores que contribuíram muito mais para a sua passagem ao graffiti que os embates no colégio e o acidente com seu amigo pichador. Assim, percebe-se como o contexto cultural e social contribuíram para a gênese da produção de Mundano, pois ofereceram influências que permitiram a esse artista dar início à sua produção de graffiti.

2.2: Fim do anonimato do pichador: surge um grafiteiro

Alguns fatos da trajetória de Mundano são emblemáticos por mostrar a visibilidade que esse artista ganhou para si e para a sua arte, como a disputa travada com a prefeitura de São

Paulo na ocasião das eleições de 2010, a disputa pelo espaço em frente à Câmara dos Vereadores e, ainda, a intervenção feita nas carroças dos coletores de material reciclado.

Esses eventos são pertinentes pois mostraram como essas questões externas à própria obra, isto é, questões sociais e políticas, serviram de tema e até mesmo de suporte para a produção dos graffitiis que, por sua vez, contribuíram para divulgar o artista, mesmo ele disseminando um discurso de anonimato. Essa ambiguidade pode ser notada na fala de Abbud:

“Mundano é o codinome de Thiago T. L. A., que prefere não revelar sua identidade por segurança. “Se há fanáticos que matam inocentes no cinema, por que não fariam isso contra um grafiteiro ou pichador?”

Para além da ironia da resposta do artista pode-se pensar, no entanto, em outro motivo para a reserva em relação às suas informações pessoais, algo que está ligado à própria prática do graffiti, pois sendo essa arte invasiva do espaço urbano, espera-se que o artista resguarde sua identidade sendo apenas reconhecido por seus pares na rua, posto que o poder público tenta, a todo o momento, proibir o graffiti por meio da perseguição aos artistas. Esta questão é lembrada por Celso Gitahy (1999, p. 33):

“... por estar trabalhando com graffitiis nos anos 90, vejo que a proibição está, mais do que nunca, em pauta. Enquanto escrevia esse livro, o presidente da República estava sancionando a nova lei ambiental, de número 9.605, que entrou em vigor no início de 1998, que, além de conceituar graffiti e pichação sem estabelecer distinção alguma entre eles, os declara crime contra o meio ambiente passível de penalidades”.

O autor menciona o modo como o poder público tenta, por meio de leis e do aparelho repressor, perseguir aqueles que procuram fazer suas inscrições no espaço urbano. E apesar de não ser dito diretamente por Gitahy, o que está por trás dessa ação é a postura de defesa da propriedade privada, algo que é, a todo o momento contestado pelo graffiti. Assim, o artista

grafiteiro e o poder público são pares opostos, e dado o poder de repressão que o segundo possui, acaba por obrigar o artista ao anonimato.

Em outra entrevista, realizada por Diogo Antônio Rodriguez, em 14 de outubro de 2010, também chama a atenção para o anonimato do artista¹⁰:

“Mundano, 25, também é invisível, mas por escolha. Grafiteiro desde 2002, faz das mesmas ruas, pelas quais percorrem os catadores, tela para sua arte. Pinta muros, pilastras, o que estiver disponível. (...) Visível pelos muros da cidade, Mundano não revela o nome, a profissão ou as origens. Com mais de 1,80 metro, magro, de cabelos castanhos e olhos claros, quase verdes, é um pouco avesso a ser retratado: prefere que seu rosto não apareça mais do que as pinturas”.

De fato, o artista procura resguardar suas informações pessoais, mas por meio de uma análise mais apurada foi possível levantar alguns dados pertinentes para o estudo, como o fato, que Thiago T. L. A, é abreviação de Thiago Teixeira Leite Ackel, informação que foi confirmada por meio de uma pesquisa cuidadosa, que se iniciou com uma publicação do próprio artista em sua página pessoal no Flickr, em que divulgou um cartaz de uma exposição pessoal de 2005, onde assinou como Thiago, T. L. Ackel. (imagem 41).

¹⁰ RODRIGUEZ. Diogo Antônio. Mundano o homem invisível. Entrevista realizada em 14 de outubro de 2010, publicado no site: www.planetasustentavel.abril.com.br, na coluna Atitude. Disponível em: <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/artista-anonimo-mundano-pintar-carrocas-catadores-642552.shtml>

Imagem 41



Cartaz da exposição Seres, autoria de Mundano, giz de cera e lápis de cor sobre papel sulfite off set. Exposição organizada pelo artista em local não informado, em 2005. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/22585869/in/album-522251/>.

A partir do nome e sobrenome do artista, foi possível realizar uma busca no diário oficial e encontrar alguns documentos públicos que comprovaram o nome, como por exemplo, o contrato firmado entre ele, então proprietário da galeria Parede Viva, e a prefeitura de São Paulo, para a realização do evento Pimp My Carroça de 2014 (*imagem 42*), em que ele ganhou 170.500,00 reais: 79.000,00 por uma intervenção, por um graffiti, e 91.000,00 para realizar uma atividade análoga a que desenvolveu em 2012, quando fez a primeira edição do Pimp My Carroça com a ajuda de colaboradores, por meio de uma campanha na internet.

Imagem 42



DE OLHO NAS METAS

METAS

DISTRITOS

ORGANIZA

Empresa

PAREDE VIVA PRODUÇÃO DE EVENTOS LTDA-ME

Tweetar

TOTAL RECEBIDO: R\$170.500,00

| Descrição da despesa | Valor empenhado (R\$) | Valor liquidado (R\$) |
|--|-----------------------|-----------------------|
| Contratação de THIAGO TEIXEIRA LEITE ACKEL para intervenção visual (graffiti) | 79.500,00 | 79.500,00 |
| VIRADA CULTURAL 2014 - Contratação de serviços profissionais de natureza artística de THIAGO TEIXEIRA LEITE ACKEL para intervenção artística PIMP MY CARROÇA | 91.000,00 | 91.000,00 |

CONTRATO(S)

Documentos

| | |
|----------------------|--------|
| cultura27-5-2014.doc | Baixar |
|----------------------|--------|

Os contratos são dados públicos fornecidos no site Transparencia Prefeitura de São Paulo, clique abaixo e siga as instruções para realizar o download manualmente.

Demonstrativo de contrato público da prefeitura municipal de São Paulo, nele está demonstrado o gasto da Prefeitura de São Paulo com a contratação do artista Mundano, Thiago Teixeira Leite Ackel, por meio de sua empresa Parede Viva, para a realização de ação cultural no ano 2014.

Outra informação importante encontrada foi uma lista de aprovados no vestibular da FAAP, Faculdade Armando Alvares Penteado, do ano de 2004, em que consta o nome de Thiago Teixeira Leite Ackel como aprovado do curso de publicidade no período noturno, o que está de acordo com nossos cálculos, em que havíamos levantado a hipótese de que ele havia deixado o Ensino Médio em 2004, aos 18 anos.

Não foi possível, porém, encontrar mais informações que comprovassem que o mesmo cursou o referido curso ou se estudou nessa faculdade, mas alguns fatos de sua trajetória reforçam essa hipótese, como ,o artista ter escolhido as carroças dos catadores de material reciclado para fazer seus grafítis, o que pode ser tomado com um tipo de outdoor móvel, ou ainda, a influência que se nota, em algumas de suas produções, do movimento artístico

modernista, especificamente das obras de Tarsila do Amaral e Candido Portinari, além das referências internacionais, como já debatido no capítulo um dessa dissertação, fato esse que mostra uma relação com o mundo acadêmico e cultural.

Nesse momento, não nos aprofundaremos nesse raciocínio que procura averiguar a influência de uma provável faculdade de publicidade nas obras de Mundano, pois isso será feito um pouco mais à frente nesse capítulo, quando se estudar especificamente algumas ações do artista, como junto aos carroceiros e às eleições de 2010, quando também se apropriou da propaganda política dos candidatos. Nesse momento, quer-se compreender a complexidade desse artista que procura difundir um discurso de anonimato enquanto surge cada vez mais como artista para o público.

Assim, ao analisar a trajetória do artista nota-se que essa questão do anonimato é algo problemático, pois ao mesmo tempo que tem esse discurso de anonimato também faz muitas aparições em programas de TV, em entrevistas concedidas a sites ligados à arte de rua, além de trabalhar em alguns momentos em projetos desenvolvidos com o apoio poder público, como mostrou o comprovante acima.

Como exemplo, pode-se citar sua aparição em alguns programas, como a palestra concedida ao *TEDX ver o Peso* em 29 de outubro de 2011, publicado no canal do YouTube, a participação no programa *CQC* da emissora Bandeirantes em 2012. E outra ação que também lhe rendeu certa exposição pessoal foi um vídeo muito acessado no YouTube em que convidava as pessoas a financiarem uma de suas performances, o *Pimp My Carroça* de 2012, que será devidamente tratado adiante.

Outras aparições de Mundano foram no programa *Altas Horas* na emissora Rede Globo em 2013, no programa *Manos e Minas* da emissora TV Cultura em 2014 e no programa *A Máquina*, da TV Gazeta em 2015, mesmo ano em que participou de um projeto da prefeitura de São Paulo para grafitar um trecho da Avenida 23 de Maio, tema que será melhor abordado mais adiante.

Ao produzir a sua arte e passar a contar com reconhecimento de seus espectadores, a questão do anonimato não se manteve, pois o artista que pretendia que apenas suas obras fossem vistas, também acabou surgindo como figura pública e exaltada. O que pode explicar em parte essa visibilidade é uma mudança na abordagem do próprio artista, em que por meio de algumas ações buscou visibilidade entre seus pares e o público em geral. Isto aconteceu igualmente por volta de 2006 e 2007, quando Mundano despontou no mundo da arte urbana por conta de seus enfrentamentos a autoridades políticas como o prefeito *Gilberto Kassab* e o governador *Geraldo Alckimin*, ao criticar leis municipais grafitando locais públicos específicos.

Após ganhar certa exposição com esses embates, passou a expor seus trabalhos em galerias de prestígio, como a *Factory Fresh* em Nova York em julho de 2009, imagem 43.

Imagem 43



Carroça Gringa, autoria Mundano, tinta spray sobre restos de madeira, papelão e sucata de ferro. Obra feita em 2009, realizada na galeria Factory Flash em Nova York, EUA. Foto tirada pelo próprio artista em 2009, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/3789130184/in/photostream/>.

Essa obra de arte é uma releitura do trabalho desenvolvido junto aos catadores de material reciclado. Para realiza-la, o próprio artista coletou sucatas no bairro do Brooklyn, no entorno da galeria, e ele mesmo montou a carroça. Um dos objetivos do artista era que essa carroça formasse a ponte entre o Brooklyn de Nova York e o Brooklin de São Paulo.

A carroça que antes transitava pelas ruas, com mensagens e críticas específicas levadas por seu catador, adentrava, agora, o espaço do museu, da galeria, pronta para ser vendida, adquirida por um comprador. No início, durante a sua fase de anonimato, procurou dispor suas obras em locais estratégicos para estabelecer embates com os poderes políticos. Após esse primeiro momento, percebe-se que Mundano foi ganhando cada vez mais notoriedade, o que o

fez deixar de grafitar apenas nas ruas e a levar a sua arte a locais de prestígio, como as galerias de arte, espaços privilegiados de ascensão de artistas contemporâneos. Essa mudança foi percebida, em parte, pelo próprio artista, como mostra uma entrevista concedida na ocasião da criação do vídeo *Pimp My Carroça* 2012, em que reconhece¹¹ :

“Então primeiro eu vim com as minhas frases, isso lá em 2007 aí aos poucos comecei a colocar as frases dos catadores. Mas fiz isso por cinco anos sozinho e acho que foi o meu maior erro de todos os tempos. E aí vi o poder da mobilização coletiva na internet aí foi um sucesso e o que a gente fez justamente Pimp My Carroça no Catarse deu esse nome para acrescentar humor e acho que o grande barato foi levar graffiti, meu, e uma coisa mais atraente, levar humor, levar essa participação popular essa coisa de ocupar ruas e tudo mais de um jeito interessante e inovador”.

Mesmo com as considerações do artista, existe outra questão que tem que ser levada em conta ao se estudar esse processo de aumento de visibilidade, e que não está claro em suas falas, isto é, o empenho em querer viver da arte, do mesmo modo que é feito por outros grafiteiros famosos ou por outros artistas que acessam as galerias. Afinal, é preciso participar do mercado de arte, e para se vender uma obra, tem-se como regra que o artista ocupe um determinado espaço de ascensão, que seja conhecido e apreciado. Em sua trajetória, Mundano passou a fazer parte de um ambiente onde a sua postura de anonimato não lhe permitiria adquirir os lucros que necessitava para poder viver de sua arte. O que era algo destinado a outras categoria, isto é, o artista, passou a fazer parte de sua vida, tornando-se, naturalmente, um precioso meio de sustento e reconhecimento.

¹¹ Entrevista contida no vídeo *PIMP My Carroça*. Criador e Curador: Mundano. Direção: Leon Mosditchian, Mauro Moreira. Produção Pedro Adati, 15:50 min. Color. Produtora Duca Films, 2014, Material on-line. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSajqhXSiPk>.

Alguns fatos importantes da trajetória de Mundano contribuíram para que o artista deixasse o anonimato para poder viver de sua arte. Tentaremos a seguir compreender a difusão de seu nome Mundano a partir de conflitos com o poder público, para posteriormente analisar a recepção de suas obras em algumas exposições que participou.

Para tal, analisaremos, inicialmente, três fatos sociais de grande influência sobre a sua arte e sobre a sua trajetória de artista: o embate com a prefeitura de São Paulo, por conta de uma estrutura de concreto em frente à Câmara dos Vereadores; outro conflito devido as propagandas irregulares de políticos nas eleições de 2010, na ocasião da Lei Cidade Limpa, e ainda a sua relação com os carroceiros, catadores de material reciclado, que ao circularem pela cidade com suas carroças contribuíram para divulgar a arte desse grafiteiro.

Em seguida, deteremos nosso olhar nas exposições que participou, para também compreender como o contato com as galerias e com o mercado de arte influenciou em sua produção.

2.3: Conflitos com o poder público e a difusão da arte de Mundano.

Uma das características de Mundano é o protesto por meio do graffiti, tanto que ganhou notoriedade por seus embates políticos, como no caso que envolveu o ex-prefeito de São Paulo *Gilberto Kassab*, na ocasião em que este colocou em vigor a lei 14.223 em janeiro de 2007, conhecida como *Lei Cidade Limpa*.

Esta lei proibiu não só a propaganda de outdoors como também definiu a arte do graffiti como crime ambiental, e por isso algo passível de ser apagado por funcionários da prefeitura, o que de fato aconteceu com obras que haviam sido feitas por grafiteiros conhecidos, como os *Gêmeos* na *Avenida 23 de Maio*.

O atrito entre Kassab e Mundano ocorreu por conta de uma obra dos grafiteiros *Hebert* e *Vitché* feita em uma placa de concreto próxima à Câmara dos Vereadores, nos arredores do *Parque do Ibirapuera* (imagem 44), a qual foi apagada a mando do prefeito.

Imagem 44



Obra sem título, autoria Vitché e Hebert, tinta spray sobre concreto armado, sem data de realização, realizada em frente ao prédio da Assembleia Legislativa de São Paulo, Parque do Ibirapuera, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/2018859305/in/album-72157603263465312/>.

Em sinal de protesto, Mundano fez sua intervenção colorindo novamente a estrutura com uma obra denominada *Paz*. Nessa obra, além de se visualizar o símbolo da arte de Mundano, sua carranca cheia de olhos, é possível notar também a presença da palavra “paz”, que mostra como o artista usou de mais uma código de comunicação, o gráfico, além do imagético. Em três meses, foi apagada e novamente coberta de tinta cinza (imagem 45).

Imagem 45



Paz, autoria Mundano, tinta spray sobre concreto armado, obra feita em 2007, realizada em frente ao prédio da Assembleia Legislativa de São Paulo, Parque do Ibirapuera, foto tirada pelo artista em 2007, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/540442490/in/photostream/>.

A partir daí, a queda de braço de Mundano com a prefeitura se intensificou em razão desse espaço, pois todas as obras que eram feitas logo eram cobertas com a tinta cinza em período cada vez mais curto.

Em resposta, o artista resolveu acrescentar frases em sua obra, pois como tinha cada vez menos tempo para se comunicar com o espectador, era fundamental passar a sua ideia o mais rápido possível. Nesse contexto, pela 13ª vez, criou uma obra com a seguinte frase “*Cidade limpa de corrupção e não de arte*”, sendo esta logo apagada pela prefeitura. Mesmo sendo apagado, isto mudou o modo de Mundano fazer arte, pois se até aquele momento sua produção era apenas imagética, a partir daquele instante passou a ser complementada por mensagens escritas, ampliando a comunicação com o transeunte. Este é um ponto-chave da transformação da arte de Mundano.

Ao olhar mais atentamente para esse fato, pode-se fazer algumas considerações, como a visibilidade que foi dada ao artista. Foram 13 intervenções feitas por Mundano, o que o tornou

conhecido pelas pessoas que tiveram contato com essa estrutura de concreto durante o período da realização dos grafittis. A própria prefeitura passou a conhecer o artista, na medida que ele procurou se identificar como opositor do poder público em relação a *Lei Cidade Limpa*.

Além dessa situação, houve um pequeno acompanhamento desta por alguns veículos de comunicação, como o jornal *Destak*, que publicou uma matéria sobre assunto em 05 de outubro de 2007¹², além da página virtual do artista no Flickr, em que divulgou todo o conflito com a prefeitura. Houve ainda uma matéria posterior no site GQ¹³ em 29 de setembro de 2013, que ao descrever uma pequena história do grafiteiro, lembrou desse embate com a prefeitura de São Paulo.

Por esses pontos, nota-se como esse conflito serviu ao propósito de revelar quem era o artista por trás das intervenções, identificando quem era Mundano, tanto para o poder público como para algumas pessoas que não faziam parte da cultura do graffiti.

Outro detalhe interessante é o fato do próprio artista dar cobertura em sua página pessoal na internet, o que deixa claro uma postura pessoal de querer se identificar para o público como o realizador dos grafittis.

Quando analisamos este fato dentro da cultura da arte do graffiti, não se perceberá contradição com o fato de o artista mostrar o seu trabalho e tentar resguardar sua identidade, pois essa arte é compreendida como uma ferramenta de protesto e portanto empregada contra o poder público. Na tradição do graffiti dentro da cultura Hip – Hop, muitos grafiteiros fizeram fama após se tornarem célebres por seus conflitos com o poder público, isso ao ponto desses embates permitirem que saíssem das ruas e entrassem para o mundo da arte, como foi o caso de artistas como *TAKI 183*, *Haring* e *Basquiat*, como mencionado por Ana Davids (2012, p 25 - 27)

O que chama também a atenção nesse caso de Mundano é o modo como ele se apropria de um espaço que não lhe pertencia como grafiteiro, pois uma das regras de quem pratica essa arte é respeitar o espaço ocupado por outro grafiteiro, principalmente se este for um artista com

¹² Jornal Destak, Prefeitura diz que usa tradição para definir se apaga grafites. Matéria publicada em 05 de outubro de 2007. Disponível em: <http://www.destakjornal.com.br/noticias/sao-paulo/prefeitura-diz-que-usa-8216-tradicao-8217-para-definir-se-apaga-grafites-15895/>.

¹³ GQ Brasil, Mundano: como um grafite se tornou símbolo de arte que muda o mundo. Matéria publicada em 29 setembro de 2013. Disponível em: <http://gq.globo.com/Cultura/noticia/2013/09/mundano-como-um-grafiteiro-se-tornou-simbolo-da-arte-que-muda-o-mundo.html>.

certa fama entre os praticantes dessa forma de arte. E como pode ser visto, pelas falas de Mundano mencionadas em sua página no Flickr¹⁴, a referida estrutura de concreto havia sido grafitada por dois grafiteiros famosos na cultura do grafite paulistano, Hebert e Vitché, e tão logo a prefeitura cobriu suas obras, Mundano se encarregou de colocar sua arte no local.

“Se não estou enganado anteriormente existia aí um trampo bem loko do Vitché e do Herbert que durou vários anos até que o cinza kassabiano atropelou (pintou por cima). Uma pena, afinal um graffiti das antigas como esse, que foi ignorantemente apagado, deveria ser respeitado pela prefeitura (...) No dia em que eu vi a cagada de pintar tudo de cinza, agilizei minhas tintas...e pinteí frente e verso essa verdadeira ruína de concreto em meio ao verde do Parque do Ibirapuera.”

Nessa ação, o artista criou um discurso de que seu graffiti era um tipo de protesto, mas fica evidente que o espaço que havia sido referencial para a arte dos outros dois artistas passou a ser referência para a arte de Mundano. Indiretamente, Mundano se apropriou de um espaço da cidade que, tradicionalmente, era ocupado por outros artistas, o que também colaborou para a sua visibilidade pessoal.

Logo, esse conflito com a prefeitura de São Paulo pode ser analisado não apenas do ponto de vista imagético, no sentido de revelar a prática do graffiti de Mundano, mas também no sentido de que esse acontecimento contribuiu para a projeção do artista para o poder público, para os transeuntes e para os demais artistas grafiteiros da cidade de São Paulo.

Assim, nota-se como esse evento contribuiu para o desenvolvimento da arte de Mundano, pois foi a partir desse embate inicial com a prefeitura de São Paulo, que o artista passou a ter, o que é chamado no mundo do graffiti, de *Ibope*, ou seja, visibilidade por parte da sociedade e do poder público. E ainda, uma visibilidade e uma respeitabilidade por parte de seus pares grafiteiros, pois o mesmo se notabilizou por ter travado uma queda de braço com a prefeitura, registrada em parte pela mídia jornalística.

¹⁴ Comentário do artista Mundano, em sua página pessoal no Flickr, a respeito de sua intervenção no bloco de concreto que fica em frente à Assembleia Legislativa da cidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/540442478/in/photostream/>.

Isso mostra que aquele ex-pichador que trocou as letras monocromáticas pelas imagens coloridas do graffiti, a partir do contato com outros grafiteiros e com a cultura hip – hop, viu nessa ação contra a prefeitura de São Paulo a oportunidade de entrar no mapa dos artistas grafiteiros da cidade, notabilizando-se por enfrentar a prefeitura.

Talvez essa ação permita inferir algumas questões a respeito do possível curso de publicidade de Mundano na Faap, pois se seguirmos as informações coletadas, no ano de 2007, quando ocorreu a queda de braço com a prefeitura, ele tinha 21 anos, e estaria no terceiro ano do curso, momento em que já teria se aprofundado o suficiente em técnicas de comunicação no espaço urbano bem como na cultura do graffiti. Ao somar as duas coisas talvez tenha visto no embate com a prefeitura, por conta da obra de dois artistas grafiteiros famosos, a oportunidade para começar a ganhar visibilidade, tanto no mundo da arte como no mundo do graffiti. E se essa hipótese for considerada, pode-se dizer que o tal bloco de concreto foi um tipo de mídia comunicativa usado por Mundano.

Independentemente de se afirmar ou não, nesse momento, a formação acadêmica desse artista, fato é que ele adquiriu certa visibilidade com essa ação, para sua arte e para si mesmo. Porém, não bastava apenas ganhar essa exposição pessoal, era preciso mantê-la, algo muito difícil de se conseguir por meio de uma arte como o graffiti, cuja maior característica é a efemeridade. Por isso, o artista teve de buscar um meio de garantir o máximo possível de exposição e durabilidade de sua arte, algo que não poderia ser feito mediante às críticas ao poder público, com graffiti feitos em estruturas da própria prefeitura, que poderiam ser apagados rapidamente, mas sim por meio de obras realizadas em um suporte que não pudesse ser atingido por funcionários públicos, e que ao mesmo tempo lhe garantisse mobilidade na cidade. Isto foi atingido por meio da relação que estabeleceu com os carroceiros.

Mundano não manteve sua atuação de grafiteiro restrita às estruturas do espaço urbano geridas pela prefeitura municipal, mas procurou diversificar o local de realização de seus graffiti como forma de divulgar sua arte. Um exemplo disso foi a sua relação com os catadores de material reciclado de São Paulo, que ao cederem suas carroças para a arte de Mundano, não apenas lhes conferiram uma durabilidade maior, posto que não seriam apagadas pela prefeitura, como também movimento, pois ao circular pela cidade à busca de sucatas recicláveis, os trabalhadores levaram a arte de Mundano por muitos lugares. Isto contribuiu para o próximo passo da trajetória desse artista, que foi o de criar uma obra mais duradoura, tendo como suporte algo que conferisse dinâmica às suas produções e que permitisse vincular em seus graffiti a defesa de causas ambientais.

2.4 Mundano e as carroças.

Ainda no ano de 2007, ocorreu um fato que, segundo o artista, marcou o modo de fazer arte de Mundano. Foi o contato dele com um carroceiro, encontro este que foi descrito por Rodriguez:

“... Voltando de mais uma sessão noturna, parou para conversar com um carroceiro na rua. Já era um hábito seu bater papo com moradores de rua, mas aquele foi o dia em que inaugurou sua jornada junto aos catadores: ‘Sempre troquei ideia com os moradores de rua. Mas dessa vez fiquei duas horas conversando com um catador que era muito culto. Ele tinha estudado. Pinteí só as rodas, mas fiquei com aquilo na cabeça. Não parei mais’. [...] A partir dali, estavam amarrados dois invisíveis, Mundano e os catadores, em torno de uma questão central: ser visível numa enorme cidade.”

Esse fato é relevante por identificar outro tipo de produção de Mundano, isto é, aquela que transfere a sua arte para outro suporte, pois até o momento ele se apropriava de estruturas do espaço urbano, geralmente geridas pela prefeitura.

Esse novo suporte, as carroças, mostra ser um local estratégico, pois além de sua obra não ser mais apagada pelo poder público, ainda ganhou dinâmica uma vez que passou a circular pela cidade.

Após aquele encontro, passou a fazer suas obras nas carroças de recicladores, e já no mesmo ano a sua prática artística ganhou corpo e iniciou um projeto chamado *Cidades Recicláveis*, que no início se chamou *São Paulo 100 carroças*, cujo objetivo era pintar o total de cem carroças e incluir nas mesmas frases de efeito criadas pelos próprios trabalhadores (imagens 46 e 47).

Imagem 46



Carroça número 1, autoria Mundano. Intervenção feita em uma carroça de coleta de produtos recicláveis, em 02 de fevereiro de 2007. Foto tirada pelo próprio artista e disposta em sua página pessoal no Flickr: <https://www.flickr.com/photos/artetude/403371613/>.

Imagem 47



Carroça 106, autoria Mundano, tinta spray sobre sucata de madeira, obra feita no cetro de São Paulo, em novembro de 2010. Foto tirada pelo próprio artista no mesmo dia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/pimpmycarroca/7200846174/in/photolist-7Rz7Vd-nV73ZR-nCGyXP-nT9Sxu-bYjdGf>.

Na imagem 35, pode-se ver a primeira carroça grafitada pelo artista. Nela, é possível notar que, por questões estruturais, o artista apenas grafitou as rodas, no entanto, essa ação serviu de passo inicial para a produção de grafittis em uma estrutura que não seria tocada pelo poder público, algo que permitiria ao artista manter e ampliar a visibilidade no espaço urbano.

Em *Carroça 106*, pode-se ver, no canto inferior direito da carroça, o número 106, fazendo referência ao fato de que o artista havia grafitado mais carroças do que o previsto inicialmente. E ainda, o uso do código escrito em que o artista procurou relacionar sua obra com uma questão ambiental, a poluição da cidade de São Paulo.

A meta de pintar as cem carroças não foi concluída na cidade de São Paulo, mas sim no Chile e, ainda, foram pintadas mais do que era previsto, como mostra a imagem acima da carroça 106, pertencente ao carroceiro Waldemar.

O mérito desse projeto não está diretamente ligado à produção em si, mas ao seu desdobramento, pois com essa iniciativa Mundano não apenas se tornou mais conhecido como também se aprofundou nesse modo de produção de graffiti, explorando outro tipo de suporte para a sua arte.

Outro aspecto que mostra a abrangência desse projeto é a recepção dele por membros da imprensa, como da jornalista *Mônica Ramalho*, que comenta:

“Até porque o trabalho do rapaz de 24 anos é cercado de tintas políticas. Não que ele seja candidato a algum cargo público. Longe disso! Mundano gosta mesmo é de incomodar as pessoas a ponto de fazer com que pensem. E, para isso, dispara mensagens que saltam dos muros emolduradas por rostos desconstruídos, nos quais sobram olhos grandes, narizes largos e cores, muitas cores. Os mesmos personagens aparecem em quase uma centena de carroças paulistanas”.

Esse ocorrido é emblemático por mostrar o início de uma produção de graffiti que se tornou uma das marcas de Mundano, e é também interessante por mostrar como o artista, ao mesmo tempo que procura difundir uma imagem de anonimato, acaba por se expor demasiadamente. Na fala transcrita acima, diz: *“A partir dali, estavam amarrados dois invisíveis”*, ou seja, ele, uma artista marginal e o trabalhador, que coleta o material reciclado e que não é percebido no dia a dia. Porém, essa frase não pode ser compreendida de modo literal, pois se sabe que Mundano, antes da relação com os carroceiros, já era um artista conhecido, e mesmo não gozando de fama, era alguém conhecido pelo poder público, também no universo de grafiteiros e por algumas pessoas que acompanharam seu embate político com a prefeitura, na imprensa e nas redes sociais.

As palavras da jornalista também dão uma dimensão de como Mundano não era um artista anônimo, pois é possível notar que ela tinha bastante conhecimento a respeito da produção do artista, isso ao ponto de saber a idade e algumas carroças grafitadas por ele na cidade de São Paulo.

Essa postura ambígua não é exclusividade de Mundano, posto que muitos grafiteiros se tornaram famosos de um modo similar, como ocorreu por volta da década de 60 em Nova York,

quando artistas grafiteiros faziam um tipo de graffiti conhecido como *Tag*, isto é, graffiti em forma de assinatura, que teve como desdobramento a visibilidade do autor, como mostram as autoras Rocha, Domenich e Casseano, (2001, p. 98):

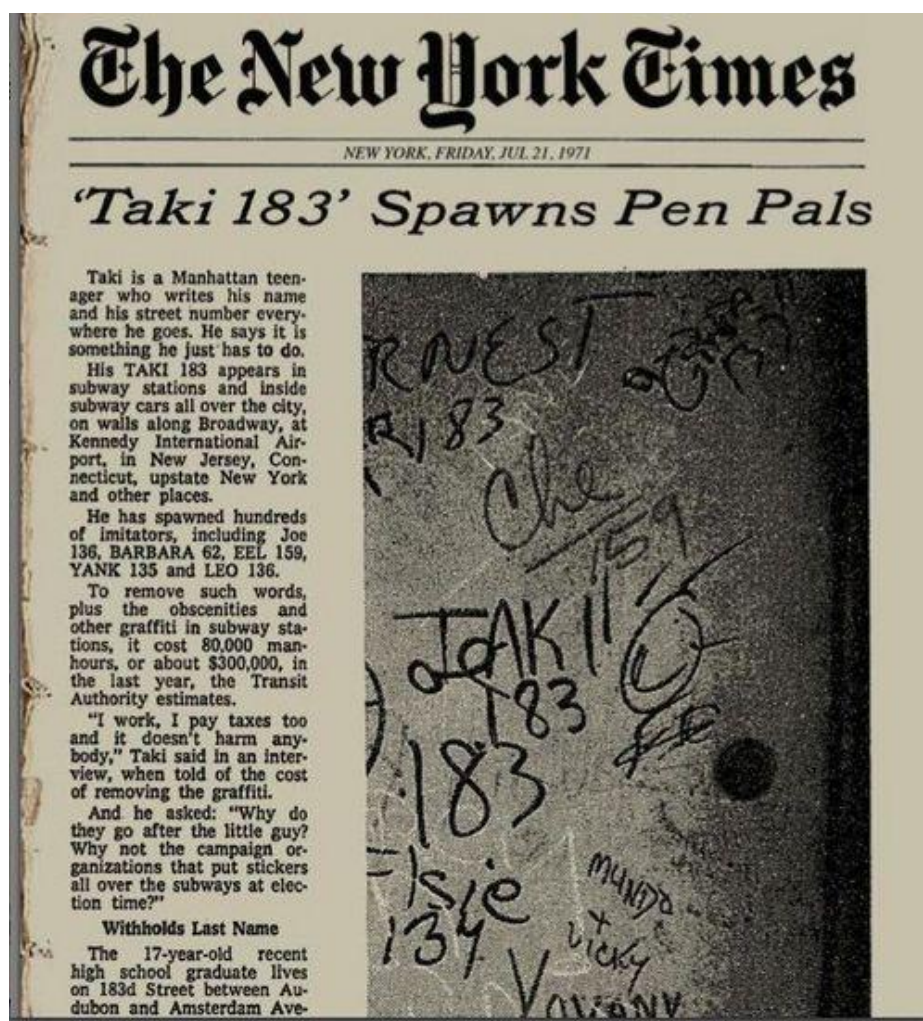
“Alguns grafiteiros também associam o surgimento da arte com o surgimento do “tag” (...) foi em meados da década de 1960 que os jovens dos guetos norte – americanos, começaram a pichar as paredes com seus nomes.”

Um dos artistas mais emblemáticos dessa fase foi o que assinava como TAKI 183, um jovem que na década de 70 ganhou notoriedade por conta da quantidade de Tags que difundiu nos trens e nas estações de metrô na cidade de *Nova York*, como mostra Leal (2007 p.39):

“... como Taki 183, apelido de um jovem de nome original, Demetrius. O número 183 refere-se a rua onde vivia. Por trabalhar como office – boy, Taki consegue decorar os vagões dos trens com o maior número de assinaturas possível. Rapidamente o apelido se torna sensação entre os jovens...”

Naquele momento, um dos modos como esse jovem ganhou notoriedade foi o de criar um discurso de anonimato ao mesmo tempo que estabelecia um embate político que era registrado na mídia impressa da época, como o jornal *The New York Times* em uma edição de 21 de julho de 1971 (imagem 48).

Imagem 48



Detalhe do jornal The New York Times, com uma matéria destinada a criticar a ação do grafiteiro TAKI 183. Na imagem da matéria nota-se a Tag do grafiteiro junto com de outros artistas. Essa imagem está disponível em: <http://www.woostercollective.com/post/new-york-times-1971-taki-183-spawns-pen-pals>.

Na matéria pode-se ler o seguinte: Taki é um adolescente de Manhattan que escreve o seu nome e o número de sua rua em todos os lugares que vai. Ele diz que é algo que gosta de fazer.

Sua assinatura TAKI 183 aparece em estações e dentro dos carros do metrô por toda a cidade, na parede ao longo da Broadway, no Aeroporto Internacional Kennedy em Nova Jersey, Conecticut, Nova York e em outros lugares.

Ele tem gerado centenas de imitadores, incluindo Joe 136, Barbara 62, EEL 159, Yank 135 e 136 Leo.

Para remover tais palavras, além das obscenidades e outras pichações nas estações do metrô, o custo foi de 80 000 em horas de trabalho, cerca de 300 000,00 no ano passado, de acordo com estimativas.

“Eu trabalho e também pago impostos, e isso não prejudica ninguém”, disse Taki em uma entrevista, quando falou do custo da remoção do graffiti.

E ele perguntou: “Porque eles não vão atrás do rapaz. Por que não vão atrás das organizações de campanhas que colocam adesivos em todos os metrô em época de eleição?”

Percebe-se assim que Taki 183 ganhou notoriedade por meio de um conflito com o poder público acompanhado pela mídia da época, algo muito parecido com o que foi realizado por Mundano. Diferente de Taki que tinha suas marcas apagadas pela prefeitura por fazê-las em locais onde o poder público tinha acesso, Mundano, no caso das carroças, tem a sua arte preservada, o que lhe garantiu maior visibilidade por parte das pessoas do dia a dia e, ainda, ao criar discursos a respeito do meio ambiente e ao chamar a atenção de seu espectador para a situação do carroceiro, Mundano ampliou a sua visibilidade.

A similaridade entre Mundano e *Taki 183* não se encerra no paradoxo descrito acima, mas também em uma crítica específica ao poder público, pois do mesmo modo que *TAKI 183* questiona o poder público que persegue o graffiti e permite propaganda política, Mundano também fez a mesma coisa durante as eleições de 2010, momento em que questionou novamente a *Lei Cidade Limpa* e deu origem a uma série de intervenções.

Essa ação de Mundano, nas eleições, também colaborou para ampliar a visibilidade do artista, em primeiro lugar porque estava novamente travando um embate com o poder público e, em segundo, porque fazia isso a partir do uso de um suporte diferente, uma estrutura que, segundo a Lei Cidade Limpa, era algo ilegal, isto é, os cavaletes de propaganda de candidatos a cargos públicos.

Percebe-se assim que Mundano, em sua trajetória, procura fazer intervenções que permitam manter e ampliar sua visibilidade no espaço urbano, recorrendo a estruturas que não podem ser acessadas pelo poder público ou estruturas que, ironicamente, mostram a incoerência de sua ação coercitiva, como os cavaletes das eleições, em que o artista se vale da situação de denúncia, por meio de sua arte, mostrando a incoerência do poder público, que mesmo ao impor a Lei Cidade Limpa, não cobra o seu cumprimento em período eleitoral.

Desse modo, as eleições de 2010 também influenciaram na produção desse artista, pois além de mobilizar a sua arte para a denúncia, deu a ele a oportunidade de se apropriar de outro suporte, ou seja, os cavaletes de propagandas.

2.5: Mundano e as eleições de 2010

No ano de 2010, mais especificamente no período das eleições, Mundano notou placas de políticos que se acumulavam nas principais ruas da cidade de São Paulo, e tendo em vista que estava em vigor, a *Lei Cidade Limpa*, resolveu protestar contra o que chamou de incoerência da lei, que proibia a arte de rua e propaganda mas permitia a propaganda política. Assim, passou a “sequestrar” e interferir nas placas, estilizando os candidatos com o seu personagem, a carranca verde cheia de olhos, e em seguida as devolveu para os locais de onde foram tiradas. (NUNES, 2012)

A prefeitura reagiu retirando as placas repintadas por Mundano. Esse evento porém, permite compreender um aspecto muito interessante, que é o diálogo do artista com as questões propostas pelo espaço urbano e, ainda, o modo como esse espaço acaba por se tornar também suporte para essa arte de protesto, pois se analisada essa questão em retrocesso, se perceberá que sua produção foi feita em suportes diversos da cidade como tapumes, placas de políticos e carroças de recicladores.

No que se refere a essa produção, pode-se notar na iconografia da obra uma relação com o contexto e com o tema, uma vez que nesse graffiti, o seu personagem, a carranca, aparece estilizada – como já ressaltamos no capítulo anterior - como um dos candidatos à Câmara dos Deputados em Brasília, Francisco Everaldo Silva, que representa o personagem *Tiririca* (imagem 49). Essa informação é ressaltada pela frase que acompanha a imagem, “*Eleitores Tiriricas*”, ironizando os possíveis eleitores desse candidato.

Imagem 49



Eleitores Tiriricas, autoria Mundano, tinta spray sobre cavalete de madeira, obra feita em 2010, realizada em São Paulo, Bairro do Brooklin, foto tirada pelo artista em 2009, disponível em: http://comunicarteadm.blogspot.com.br/2010_10_01_archive.html.

Outro dado interessante é a postura criativa do artista que se apropria de um suporte diferente dos que utilizava até o momento, isto é, as carroças e edificações do espaço urbano. De certo modo, esse episódio marca também uma parte do desenvolvimento do fazer artístico de Mundano, posto que, a partir de 2010, o uso de cavaletes de políticos soma-se aos demais suportes que já usava.

Nessa obra, nota-se que o personagem característico de Mundano, a carranca, está estilizada como um dos candidatos a Deputado Federal, fazendo o gesto de “vitória”. Outra questão, como já ressaltamos anteriormente, é o fato de o artista se apropriar de um objeto que, de acordo com a Lei Cidade Limpa, era considerado ilegal, para nele, inserir o seu graffiti, algo que a mesma lei também considera como ilegal. Possivelmente a ideia do artista era provocar a ação do poder público sugerindo que, se o cavalete é permitido, o seu graffiti também deve ser.

A ação de Mundano não é um caso singular, pelo contrário, está muito próxima do que já foi realizado por outros artistas em outros contextos, uma vez que a arte do graffiti, muitas das

vezes, foi mobilizada como forma de contestar o poder público, como pode ser notado inclusive em graffitiis antigos na cidade romana de Pompéia, em que se encontram preservadas nas paredes da antiga cidade, críticas ao governo e a autoridades públicas.

Porém, essa intervenção nos cavaletes é relevante para se notar outro modo pelo qual o artista ganha visibilidade na cidade de São Paulo, explorando um suporte ilegal, que foi colocado com permissão da prefeitura. E ainda, unindo seus graffitiis a um tema popular e amplamente debatido naquele contexto, as eleições, e dentro desse tema, chamou a atenção sobre a candidatura de uma pessoa que até pouco tempo era reconhecido pela população por seu personagem, o Tiririca, um tipo de palhaço.

Ao se analisar essa ação de um ponto de vista mais abrangente, na trajetória do artista Mundano, nota-se, a partir do viés metodológico, que essa ação serviu para que explorasse outros suportes para a arte do graffiti, pois nessa produção o artista transferiu a sua arte, tipicamente mural, para outra estrutura do espaço urbano, um cavalete de madeira que servia para propaganda política.

Dado a abrangência da propaganda política naquele período, a disposição dos cavaletes pelos políticos na cidade e a ilegalidade dos mesmos, de acordo com a Lei Cidade Limpa, pode-se dizer que a soma desses três fatores contribuíram para uma maior projeção da arte e do grafiteiro, fazendo com que mais pessoas se familiarizassem com seus graffitiis, condição essa necessária para um artista que pretendia produzir obras para um mercado ou para uma galeria, como foi o caso de Mundano.

Essa constatação e a ação de Mundano junto aos carroceiros e aos cavaletes dos políticos reforçam a tese de que o artista teria cursado publicidade na Faap, pois em 2010 o mesmo já teria se formado e contaria com 24 anos. E nesse período de formação teria explorado diversas mídias comunicativas para divulgar a si e a seu trabalho, e ainda, nos três casos estudados até o momento, a disputa pelo bloco de concreto em frente à Câmara dos Vereadores, a relação com os carroceiros e a apropriação dos cavaletes nas eleições, possuem algo em comum, pois em todas essas intervenções pode-se notar que o artista teve como base em seus graffitiis o tema do meio ambiente, questionando a ideia de limpeza da cidade difundida pela prefeitura por meio da Lei Cidade Limpa, isso no caso do bloco de concreto e dos cavaletes. Já em sua relação com os carroceiros, é possível notar um discurso de preocupação com a produção de resíduos, chamando a atenção para a reciclagem e coleta desses dejetos.

Esse tema, se pensado do ponto de vista publicitário, é algo que atenderia às necessidades de Mundano, pois traria para suas obras a aprovação do espectador, posto que esse tema é bastante difundido na cidade de São Paulo devido a preocupação de seus moradores a respeito

do destino de seu lixo. E ao manusear esse tema por meio do protesto contra o poder público, suas obras teriam ainda mais aceitação por parte das pessoas, facilitando ao artista que ele mantivesse sua identidade de artista diante do público.

Ao se voltar novamente para a ação junto aos cavaletes, pode-se dizer que esta contribuiu para influenciar a produção do artista na medida em que ele teve de transferir sua arte para um suporte que até então não havia usado, e ao fazer isso contribuiu para que mais pessoas o conhecessem. E se esse fato for somado com a ação realizada junto às carroças e no suporte de concreto em frente à Câmara dos Vereadores, perceber-se-á um artista em desenvolvimento, que aos poucos passa a ser cada vez mais conhecido pelo público e pelo poder público, o que influenciará sua trajetória entre os anos de 2009 e 2010, momento em que o artista passará a gozar de um aumento da apreciação de sua arte.

Esse período pode ser tomado como de transição, de uma fase de certa indiferença para uma de apreciação de suas obras por parte do público, pois é um momento que se nota uma mudança de ação de Mundano, em que fica mais atuante no sentido de criar e participar de exposições de arte, sejam elas coordenadas por galerias particulares ou pela própria prefeitura. Esse fato reforça a hipótese que essas ações, analisadas até esse momento, foram pensadas a partir de um projeto publicitário, como se ele quisesse pavimentar um caminho em que atingiria certa popularidade, o suficiente para que pudesse organizar e participar de mostras e exposições de arte.

Desse modo, se passará a analisar algumas exposições de Mundano a fim de que se veja mais claramente essas ações voltadas para o mercado de arte, pois estas exposições, além de mostrarem fatos que influenciaram em sua arte, no decorrer da história, também são capazes de reforçar ou não a tese de que Mundano é publicitário.

2.6: O artista Mundano e suas exposições.

Até aqui, viu-se como os eventos sociais e políticos permitiram a difusão e a transformação do artista e de suas produções, e de como essa fama permitiu ao mesmo adentrar em espaços específicos como em galerias e no mercados de arte, ou ainda, organizar suas exposições.

Possivelmente, uma das mudanças mais significativas na trajetória do artista é a sua relação com o poder público e com o mercado, pois se nos eventos estudados até aqui foi possível notar um grafiteiro típico, contestador e inimigo do poder público, a partir desse ponto se notará um

grafiteiro adentrando em exposições públicas e particulares que lhe garantiram certo prestígio mercadológico e institucional, necessário para que pudesse fazer parte, de modo mais ativo, do mundo da arte, do mundo das galerias e do comércio de pinturas.

Em sua atuação no mercado de arte, possivelmente o que mais chamou a atenção no artista foi a criação de sua própria galeria em 2007, intitulada Parede Viva, que visa comercializar obras de Mundano e de outros artistas grafiteiros, além de ser a mediadora jurídica da relação do artista com a prefeitura de São Paulo, que em algumas vezes permitiu ao artista fazer obras em locais específicos, como revelou o contrato dele com a prefeitura para a realização da obra na Avenida 23 de Maio.

No que se refere à sua galeria, mesmo tendo uma existência majoritariamente virtual, serve para mostrar o modo como Mundano se conscientizou da necessidade de um discurso institucional para referendar suas obras do ponto de vista mercadológico, fato que também pode ser atribuído à sua possível formação acadêmica, momento em que teria se aprofundado na história da arte e compreendido a relação entre arte e mercado.

Essa ação na galeria será melhor estudada no capítulo 3 da dissertação, destinada a compreender a recepção das obras desse artista pelo público, bem como as suas estratégias para tal. Nesse momento, interessa-nos mais compreender como os eventos sociais vistos até aqui contribuíram para a progressiva transformação e divulgação da arte desse grafiteiro.

2.7: Mundano e a prefeitura no caso do Teatro Municipal de São Paulo, 2009.

Em 2009, um fato mostrou a mudança de opinião da gestão da cidade de São Paulo em relação a arte de Mundano, ao ponto de sua produção ser aceita por uma instituição legitimadora do município, qual seja a organização da Virada Cultural, que demonstrou reconhecer qualidade em sua obra ao chama-lo para terminar um trabalho que havia deixado pela metade, quando foi preso pela polícia ao tentar grafitar os tapumes que foram colocados em redor do Teatro Municipal.

Na ocasião da reforma do Teatro Municipal, no ano de 2009, junto com um companheiro, grafitou os tapumes que estavam ao redor do teatro. Esta ação teve de ser concluída em duas vezes pois na primeira a polícia o levou sob a acusação de crime ambiental, como prevê a Lei Cidade Limpa.

Mesmo com o contratempo, o artista não deixou de fazer um trabalho bem elaborado e, em sintonia com outros artistas como Crânio e Treco, procurou usar cores marcantes, como um tom especial de verde, criando com isso sua carranca, o *Carudo*, repleto de olhos, que em alguns momentos surge estilizado como um cacto (imagem 50). Nessa obra, nota-se como o artista procurou explorar o tema do meio ambiente, criando uma obra conjunta que remete a uma floresta. Nessa composição, o seu personagem está representado de duas maneiras: no canto inferior esquerdo possui grandes lábios e lembra um primata; já na parte central do lado direito está estilizado como um cacto com grandes lábios.

Imagem 50



Sem título, autoria Mundano, tinta spray e látex sobre tapume de madeira, obra feita em 2009 com uso de lata e rolinho de pintura, realizada no centro de São Paulo, Vale do Anhangabaú, foto tirada por Aline Schunck de Sá em 2009, atualmente pertence ao acervo pessoal de Carlos Alexandre das Neves.

Outro aspecto interessante dessa intervenção pode ser notado em outro graffiti feito em outra extensão do tapume, onde fica evidente duas das características da produção de Mundano: a feição marcada pela quantidade de olhos, e a escrita, onde procura se comunicar com o espectador por meio de frases (imagens 51 e 52).

Em *Carrancas*, o artista criou um personagem abstrato onde está ressaltada a quantidade de olhos, seu tamanho, os lábios e o perfil de um dos personagens, com uma espécie de topete

preto. Pode-se ver também que o tema do meio ambiente permanece, devido à cobertura de folhagens, no personagem do canto esquerdo e na estilização de outro personagem em forma de cacto. Já na obra *Cultura na Rua*, o artista não explorou muito as cores como nas anteriores, porém, nota-se a presença da carranca no canto direito do tapume e a presença do código escrito, em que procura protestar sobre a cultura na cidade de São Paulo.

Imagem 51



Carrancas, autoria Mundano, tinta spray sobre tapume de madeira, obra feita em 2009, realizada no centro de São Paulo, Vale do Anhangabaú, foto tirada por Aline Schunck de Sá em 2009, atualmente pertence ao acervo pessoal de Carlos Alexandre das Neves.

Imagem 52



Cultura na rua, autoria Mundano, tinta spray sobre tapume de madeira, obra feita em 2009, realizada no centro de São Paulo, Vale do Anhangabaú, foto tirada por Aline Schunck de Sá em 2009, atualmente pertence ao acervo pessoal de Carlos Alexandre das Neves.

Essa contradição envolvendo a prefeitura de São Paulo foi comentada pelo próprio artista em entrevista cedida a *Paula Farias* do programa *Rap Nacional*, em 28 de julho de 2010¹⁵.

¹⁵ FARIAS, Paula. Mundano transforma tintas em arte e crítica social. Entrevista realizada em 28 de julho de 2010, publicada no blog: eusr.wordpress.com. Disponível em: <http://eusr.wordpress.com/2010/07/28/mundano-transforma-tintas-em-arte-e-critica-social/>.

“... A outra foi pitando os tapumes cinzas da reforma do Teatro Municipal, que na minha opinião deveriam estar pintados desde que começou a reforma. O mais engraçado e contraditório é que fui convidado pela Virada Cultural para pintar os mesmos tapumes do Teatro Municipal que três meses antes sete viaturas me enquadraram e me levaram pro 3º DP. “

Por esse fato, fica claro que algo mudou na opinião do poder público em relação à arte de Mundano, pois ao mesmo tempo que usou da força repressora da PM para punir o artista, também fez uso de uma instituição legitimadora, a organização da Virada Cultural, para incentivar a conclusão da obra, o que mostrou a aceitação de sua arte.

Esse fato envolvendo os tapumes do Teatro Municipal é relevante para visualizar a aceitação da arte e do grafiteiro pelos organizadores do evento. O seu graffiti passou a ser exposto em um dos pontos estratégicos da cidade, em um momento de grande visibilidade. Assim, tanto a obra como o artista passaram a ter mais visibilidade.

Mesmo com essa mudança de status por parte do poder público, é importante ressaltar algo a respeito da temática e da iconografia das obras de Mundano. No contexto do Teatro Municipal e no contato inicial com os carroceiros em 2007, apesar do artista ter um discurso de falar das tensões do dia a dia da metrópole, como o descaso com os carroceiros, a reciclagem de lixo e a falta de cultura, esses temas não ficam evidentes na iconografia de suas produções, podendo ser percebidos apenas pelo contexto de produção da obra ou pelo discurso do artista. Isto pode ser notado nas produções mostradas acima feitas nos tapumes em que, apesar das frases remeterem à questão cultural, não se percebe na iconografia uma referência a esse tema.

Esse fato é interessante pois mostra novamente como é marcante nas produções de Mundano os seus referenciais iconográficos, isso ao ponto de sobreporem, na maioria dos casos, a temática da obra. Nessas duas produções citadas acima, pode-se notar influências do Cubismo e até mesmo do movimento modernista brasileiro, como já mostrado anteriormente no capítulo um dessa dissertação mas, nessas mesmas obras é difícil notar a relação de sua arte com a cidade de São Paulo.

Independente dessas questões iconográficas, já devidamente tratadas, após essa curta reflexão sobre a trajetória de Mundano, pode-se analisar não apenas o modo como o artista se tornou cada vez mais evidente no contexto urbano, como também a mudança de opinião do

poder público em relação à sua obra. Esse fato não foi específico apenas de sua trajetória, posto que os grafiteiros *Gêmeos*, no início de sua carreira, também não gozavam da atenção do poder público, uma vez que praticavam intervenções invasivas da propriedade privada e do espaço público juntamente com outros jovens, como explica Sergio Miguel Franco (2009, p.49).

“No caso dos grafiteiros contemporâneos, dos Gêmeos em especial, a trajetória começou pela rua. Não se trata de artistas profissionais, que iniciaram galgando posições em um circuito de consagração. Os Gêmeos ocuparam a paisagem da cidade desde a década de 1980, frequentando os points do hip hop, (Largo do São Bento) e da pichação, (Ladeira da Memória, Praça da Estação do Metrô do Paraíso e Centro Cultural São Paulo).”

Porém, a rejeição aos trabalhos dos irmãos não se manteve, pois os Gêmeos e mais alguns artistas, inspirados pelo graffiti que vinha dos EUA, passaram também a ter o apoio da prefeitura de São Paulo, ao ponto de serem contratados para a realização de painéis no espaço urbano, como contam as pesquisadoras Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano (2001 p. 101):

“... Segundo Tinho, integrante da Old Scholl, muitos eventos públicos da cidade passaram a incluir apresentações de grafiteiros. Entre eles estavam os de maior destaque: Gêmeos, Vitché, Zelão, Binho, Speto e Ciro. Além disso, a prefeitura pagava pelo trabalho e fornecia o spray.”

Mesmo tendo uma certa abertura do poder público na década de noventa, em 2008 eles também passaram por uma situação análoga a de Mundano, posto que em um trecho da Avenida Radial Leste havia uma obra dos irmãos (imagem 42), que também foi apagada pela prefeitura da cidade baseada na Lei Cidade Limpa. Mas a repercussão negativa desse fato fez com que a prefeitura voltasse atrás e negociasse com os artistas a realização de um novo trabalho no local (imagem 53 e 54).

Imagem 53



Obra Gêmeos, autoria de Os Gêmeos, tinta spray sobre concreto armado, não se sabe a data da realização da mesma, foto tirada em 7 de setembro de 2007, foto de Mike Ion, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/mikeion/2780673883/in/photostream/>.

Detalhe da obra dos Gêmeos que foi apagada pela prefeitura de São Paulo em 2008 com base na Lei Cidade Limpa.

Imagem 54



Mural, Os Gêmeos, Nina e Nunca, detalhe da obra realizada pelos Gêmeos, realizada em 2008, tinta spray e látex sobre concreto armado, obra realizada na Avenida Radial Leste – Oeste. Imagem do site viajantebrasileiro, disponível em: <http://sp.viajantebrasileiro.com.br/sao-paulo-capital-mundial-grafite/>.

Detalhe da obra dos grafiteiros Gêmeos feita oito meses após a prefeitura de São Paulo ter apagado outra obra dos artistas que havia no local.

Tudo indica que a apreciação popular e do mundo da arte se sobrepôs ao discurso do poder público que via em sua obra um ataque ao patrimônio da cidade. E ao se defrontar com a opinião da mídia e de pessoas ligadas ao mundo da arte teve de recuar e, para tal, contratou os irmãos para que fizessem outro graffiti no local, situação que possivelmente também aconteceu no caso de Mundano, uma vez que este também acabou sendo contratado pela prefeitura para a conclusão da obra.

Ao ser chamado para terminar a obra pela organização da Virada Cultural, a produção desse artista grafiteiro sofreu duas influências, que se vistas de modo abrangente em sua trajetória, mostram-se pertinentes. Ao receber tal convite, Mundano passou a ter um discurso favorável aos seus graffitis, proferido dessa vez por uma instituição legitimadora. E ainda, participou de sua primeira exposição de arte urbana organizada pelo poder público, fato que lhe deu certa estima do ponto de vista mercadológico.

Assim, a receptividade e a divulgação das obras e do artista no contexto da Virada Cultural de 2009, aliada às demais ações realizadas por ele contribuíram para que chegasse a um patamar que o deixou confortável para organizar uma exposição pessoal em um espaço público, na travessa de metrô Consolação no ano de 2010, chamada de Tempos Mundanos. Esse, local, analisado a partir da cultura hip-hop, é emblemático para um artista grafiteiro, posto que nas origens desse movimento, em Nova York nos EUA, na década de 1960 e 1970, um dos modos de um artista se firmar como tal perante os seus pares, era deixando suas marcas, seus graffitis, nos espaços destinados à circulação dos trens. Isso fica mais evidente quando se nota que no mesmo ano de 2009 Mundano foi para Nova York para participar de uma exposição particular de graffiti e, na ocasião, aproveitou para fazer sua arte em alguns locais da cidade. Possivelmente, este foi também um modo de referendar a sua arte diante de seus pares e do mundo da arte.

Até aqui começamos a notar um artista grafiteiro que, aos poucos, por meio de algumas ações, passa a transitar por ambientes que não são típicos para um grafiteiro, se pensamos de acordo com a tradição desse tipo de arte, pois ele transfere algo tipicamente urbana para o interior de locais destinados ao culto artístico.

Nota-se que essa mudança de trajeto se dá em grande parte a fatos sociais e políticos que influenciaram o artista e sua produção, por isso, antes de formular alguma hipótese e concluir nosso raciocínio é preciso aprofundar nesses casos e estudá-los de modo adequado.

2.8: As exposições de Mundano.

As mostras de arte que Mundano participou podem ser consideradas resultado do processo de aparição cada vez mais frequente de sua arte desde que deixou de pichar e passou a fazer graffiti. Nesse período, além de ter ocorrido um aperfeiçoamento de sua produção, ganhou também notoriedade com um número crescente de espectadores, fato que pode ser comprovado não apenas pela participação de Mundano em programas de rádio e televisão, mencionados anteriormente, mas também pelas mostras de arte que revelam os apreciadores de sua arte, pessoas que além de participarem dos eventos também consomem alguns de seus trabalhos.

Antes de analisarmos as exposições do artista, vale lembrar que esse processo de saída do anonimato para uma maior exposição, visando lucros com a própria arte, não é algo específico de Mundano, mas é algo que a maioria dos artistas grafiteiros almejam como forma de poder viver de sua arte, como é mencionado por Lara (1996, p. 118):

“Na década de 90, os grafiteiros e pichadores já possuem um espírito comercial. É comum ver números de telefone para contato, ao lado de grafites ou nos cantos das obras. Já os pichadores chegam a se utilizar de cartões comerciais e são contratados para decorar palcos de bandas de rap ou pistas de skates. Muitos grafiteiros e pichadores acabam encontrando uma forma de sobrevivência no competitivo mercado das inscrições urbanas e ainda manter ou participar de cursos em oficinas e casas de cultura.”

Pode-se dizer que essa relação com o mercado não é exclusividade da arte do graffiti, mas da arte contemporânea como um todo, posto que todo aquele que aspira ser reconhecido como artista não basta ter, como via de regra, apenas a habilidade de produção de objetos artísticos, mas também o reconhecimento de instituições como galerias e museus que funcionam como instituições legitimadoras, e que consequentemente projetam o artista para o mercado de arte, como bem aponta Canclini (2009, p. 35):

“À medida que são criados museus e galerias, as obras de arte são valorizadas sem a coações que lhes impunham o poder religioso ao encomendá-las para as igrejas ou o poder político para os palácios. Nessas “instancias específicas de seleção e consagração”, os artistas já não competem pela aprovação teológica ou pela cumplicidade dos cortesãos, mas sim pela legitimidade cultural.”

Desse modo, a maioria das mostras de arte do grafiteiro Mundano não são apenas eventos de exposição de trabalhos, mas também momentos de propaganda e venda de arte, algo que pode mostrar a ligação do artista com o mundo da publicidade, além de ser também consequência do processo de aparição do artista nos enfrentamentos ao poder público, e da produção de arte em suportes variados no ambiente urbano. Além

É importante notar que, mesmo organizando e participando de mostras de arte, Mundano mantém seu discurso de enfrentamento ao poder público, inclusive em situações em que o próprio governo financia a sua obra, como foi o caso do mural feito na Avenida 23 de Maio em 2015, estudado anteriormente. E o motivo pode ser compreendido em dois pontos: o primeiro é a própria natureza do graffiti, concebida como uma ferramenta de manifestação contra a ordem política estabelecida, e o segundo, o fato de que o enfrentamento político e a aproximação com causas sociais foi o que projetou Mundano como um grafiteiro conhecido e passível de ser consumido.

A fim de melhor estudarmos suas exposições, elas podem ser organizadas assim: a primeira ocorreu no ano de 2009 na galeria Factory Fresh, na cidade de Nova York, nos EUA, intitulada *Cidades Recicláveis*, em que predominou a produção sobre carroças de material reciclado. Teve como desdobramento uma segunda exposição, dessa vez na cidade de São Paulo no Centro de Eventos Ásia 70 em março de 2010, que contou com a curadoria da artista plástica Ana Pana.

A terceira ocorreu no ano de 2013, na passagem do metrô da Consolação na cidade de São Paulo, intitulada *Tempos Mundanos*. A quarta ocorreu em 2015, especificamente no mês de abril, na galeria A7MA intitulada *“Veracidademundana”*. E a quinta foi uma participação em um projeto da prefeitura de São Paulo, também no ano de 2015, que se desenvolveu ao

longo do primeiro semestre, o qual procurou cobrir a Avenida 23 de maio com graffitis, na tentativa de fazer do local um tipo de galeria a céu aberto.

Também em 2015, Mundano criou sua própria galeria de arte chamada de Parede Viva, que fica em seu ateliê e que comercializa obras dele e de outros artistas grafiteiros. E por último, em 2015, no mês de agosto, participou de uma sexta mostra de arte, novamente com o tema da crise hídrica em São Paulo, intitulada de *Água Mole, Cidade Dura*, realizada na King Cap Graffiti Shop & Galery, também na cidade de São Paulo.

2.9: Cidades Recicláveis em Nova York 2009

Nos EUA, Mundano não participou sozinho da exposição, mas contou com a participação de dois outros artistas, *Torres e Loro Verz*. Um dos aspectos interessantes dessa exposição foi o diálogo que propôs entre os bairros do Brooklin de São Paulo e do Brooklyn de Nova York, em que procurou levar elementos de ambas as cidades à sua obra. Isso foi possível por meio da construção de uma carroça de reciclagem, intitulada “*Carroça Gringa*”, (Imagem 55) montada com sucatas recolhidas nos arredores da instituição.

Imagem 55



Carroça Gringa, autoria Mundano, tinta spray sobre restos de madeira, papelão e sucata de ferro. Obra feita em 2009, realizada na galeria Factory Flash em Nova York, EUA. Foto tirada pelo próprio artista em 2009, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/3789130184/in/photostream/>.

Nessa foto é possível notar um detalhe da obra de Mundano em que fica evidente a televisão em que era passado o vídeo. Nota-se também que a televisão está inserida em meio a outras sucatas.

Essa carroça de sucata tinha uma televisão entre os materiais que carregava, que também foi encontrada pelo artista nos arredores da galeria, só que em condições perfeitas de uso. Por isso, foi possível construir a ponte entre as duas cidades, já que o espectador, ao se deparar com a carroça, assistia a um vídeo¹⁶ feito por Mundano com cenas da periferia do bairro do Brooklin em São Paulo, que o mostrava produzindo suas obras em meio aos escombros e as crianças que brincavam no local (ABBUD 2013).

Percebe-se, nessa instalação, que o conceito do artista foi o de se apropriar da carroça de coleta de material reciclado, para inicialmente dar a ideia de marginalidade, realçada pelo graffiti que acompanhava a mesma. Em seguida, com a televisão transmitindo uma informação a respeito de um fato da cidade de São Paulo, que foi a remoção de uma favela em prol de um viaduto, o artista somou a ideia de notícia àquela de marginalidade, mostrando com isso a marginalização de uma notícia a respeito da remoção de famílias em prol de uma obra pública.

Ao se atentar para o método de montagem dessa instalação, percebe-se que Mundano deslocou alguns objetos para o interior da galeria, como a carroça, a televisão e o graffiti, para com isso propor questionamentos sobre alguns temas como a pobreza, consumo, urbanização etc. Esse fato permite tentar uma aproximação de sua ação com a de outro artista, que ao seu modo provocou questionamentos sobre a sociedade ao descolar objetos consumidos no cotidiano. Esse artista é Andy Warhol, que de acordo com Argan (1992, p. 647):

“Por uma hora, a notícia foi um mito de massa; como todos os mitos, passa pelo inconsciente sem passar pela consciência. As reportagens fotográficas dos jornais, a televisão, trazem-nos

¹⁶ Vídeo, Brooklin, Sao Paulo - Brasil 2009, Editado por Thiago Montelli em 2009, disponível em: <https://vimeo.com/5433566>.

notícias incessantes, (...) Warhol analisa a trajetória descendente ou desagregadora, o inter do consumo psicológico da imagem notícia...”

Percebe-se, assim, que Mundano propõe o questionamento da notícia televisiva ao desloca-la para a galeria, colocando-a de modo marginal em uma carroça de material reciclado toda grafitada.

Em uma análise mais profunda, a participação de Mundano nessa exposição de arte pode revelar outros aspectos interessantes sobre a sua postura de grafiteiro. O primeiro ponto a ser analisado diz respeito ao local onde ele mostrou suas obras, em uma galeria situada no bairro do Brooklyn na cidade de Nova York, local considerado o berço do graffiti Hip – Hop em meados da década de 1970, tanto por conta de sua rede de metrô, local de prestígio para muitos grafiteiros, como por conta de ter sido o local pioneiro no reconhecimento do graffiti como arte, como mostra Sérgio José Machado Leal (2007, p 42):

“Mesmo adquirindo grande notabilidade, o grafite ainda não é percebido como uma expressão artística de nível. Para tentar reverter esse quadro, Hugo Martinez, sociólogo da Universidade de Nova York, impressionado com o valor contido na essência do grafite, funda a United Graffiti Artists (União dos Artistas do Graffiti). A UGA atuaria selecionando, por toda a cidade, escritores do metrô, para expor seus trabalhos numa galeria de arte, a The Razor Gallery, que passa a ser o pólo de reconhecimento dos grafiteiros como autênticos artistas de rua. A Razor Gallery definiu Phase 2, Mico, Coco 144, Pistol, Flint 707, Bama, Snake e Stitch como os principais protagonistas deste feito.”

Por esse ponto, pode-se compreender a passagem de Mundano por esse local como um tipo de ritual onde, ao expor sua arte em um dos territórios consagrados pela arte do graffiti estaria ele, de certo modo, pondo em prática um tipo de ritual em que demarcaria uma mudança de status de sua arte, em que após essa exposição, seria mais elevada por ter sido feita em um

território onde surgiram grandes nomes dessa arte como Haring, Basquiat e os demais mencionados no texto de Leal.

Vale mencionar também que nessa passagem por Nova York Mundano não restringiu suas obras à galeria, mas fez questão de grafitar determinados pontos do bairro (imagem 45). O artista cria sua carranca composta por elementos como o cacto, a palmeira, uma melancia e uma grande quantidade de olhos. Percebe-se também nessa obra a tentativa do artista de estabelecer conexão entre os dois bairros, posto que pode-se notar, no canto superior direito, a inscrição Brooklin, New York, São Paulo. A melancia parecia, talvez, pontuar a relação com o Brasil, com a tropicalidade que o diferenciava de Nova York.

Em entrevista ao jornalista Pedro Carvalho, o artista diz¹⁷:

“Foi no maior distrito da cidade berço do grafite, o Brooklyn. Fiquei um mês lá, sendo 15 dias de intensa produção para a exposição na galeria Factory Fresh. Nos outros 15 dias pude circular pela cidade, visitar museus e é claro pintar na rua. Tive que estudar bastante meus alvos lá pra chegar na madrugada e fazer com o mínimo de risco possível...”

¹⁷ CARVALHO, Pedro. Grafiteiro que pinta carroças expõe em Nova York e São Paulo. Entrevista de Mundano realizada e publicada em 12 de março de 2010 no site IG. Disponível em: <http://jovem.ig.com.br/oscuecas/noticia/2010/03/12/grafiteiro+que+pinta+carrocas+expoe+em+nova+york+e+sa+o+paulo+9425762.html>.

Imagem 56



Conexão ruas do Brooklin-SP com Brooklyn-NY, autoria Mundano, tinta spray sobre portão de aço, graffiti feito em 24 de julho de 2009 no bairro do Brooklyn em Nova York. Foto tirada pelo próprio artista no mesmo dia da realização da obra. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude/3791392269/in/album-72157621939400307/>.

Outro ponto importante a ser analisado é o fato de o artista ter apresentado seus graffiti, um tipo de arte de rua, em uma galeria, em um espaço comercial fechado destinado à venda e à legitimação de arte. Isto permite compreender que essa ação também colaborou para que sua produção adquirisse um status necessário para o consumo, diferente do trabalho de outros grafiteiros que não tiveram essa oportunidade.

Quanto a isso, vale lembrar que não é algo específico de Mundano. Coli mostra que um dos meios pelos quais uma obra passa a ser reconhecida e aceita como arte é por meio do discurso proferido por uma instituição legitimadora, como uma galeria, como mostra o autor: Coli (2006, p.99) “... *Há a exposição em locais culturalmente prestigiosos, que por “contaminação” valorizam o artista...*”. Este ponto de vista compartilhado por Canclini (2006, p. 36):

“O que o artista faz está condicionado pelo sistema de relações que estabelecem os agentes vinculados com a produção e circulação das obras, mais que pela estrutura global da sociedade, (...) Os que detém o capital e os que o aspiram possuí-lo promovem batalhas que são essenciais para entender o significado do que é produzido...”

Desse modo, a circulação do graffiti de Mundano pela galeria e pelas ruas do Brooklyn é algo que tem que ser visto não apenas do ponto de vista de um artista que ganha projeção, mas também do ponto de vista de um artista grafiteiro que procura vincular sua arte a uma determinada tradição, à história do graffiti, ao mesmo tempo que legitima a mesma por meio da presença em uma instituição, a Factory Fresh, que entre os muitos desdobramentos, acabou por se tornar uma arte consumível do ponto de vista mercadológico.

Uma análise importante dessa passagem de Mundano por Nova York, é perceber como foi relevante para o artista. E o primeiro passo é averiguar no que se refere ao ato de legitimação, institucional e cultural, que essa exposição trouxe para seus graffiti, afinal, após essa mostra e as intervenções nos arredores, o artista conseguiu um feito que poucos grafiteiros paulistas obtiveram, o de grafitar na cidade considerada o berço desse tipo de arte. Esse fato lhe trouxe certo status entre os grafiteiros paulistas, e por consequência, no mercado de arte, o que pode ser comprovado por uma maior participação do artista em exposições e no comércio de arte, como será visto mais adiante.

Ao se atentar para a iconografia da obra feita nos arredores da galeria, mostrada na imagem 44, nota-se um conjunto de elementos que denunciam as influências do modernismo europeu e brasileiro, como a geometrização das figuras e a referência a elementos tropicais, como palmeiras e melancias. Nota-se ainda um ícone recorrente em algumas de suas produções, o cacto, planta que também apreço em muitas obras de Tarsila do Amaral, fato esse que pode revelar a influência da obra dessa artista nas produções de Mundano, como dito anteriormente no primeiro capítulo.

Assim, nota-se que ao ir para os EUA participar da exposição, a obra de Mundano passa a ter outro status no que se refere a cultura do graffiti paulistano, pois ele grafitou em um local de referência para os demais artistas, o que não apenas o evidenciou entre seus pares, mas também lhe trouxe prestígio nessa categoria, afinal, expôs sua obra em uma galeria.

2.10 Exposição Tempos Mundanos em 2013.

Além dessa instalação realizada nos EUA, Mundano também propôs intervenções em locais estratégicos da cidade de São Paulo, e no ano de 2010, a passagem subterrânea que faz a ligação da rua da Consolação com a Avenida Paulista, local apenas de circulação de pedestres, acolheu um projeto da prefeitura que deu outra destinação ao local, permitindo inicialmente a presença de vendedores de livros.

Ao perceber que o projeto deu outro aspecto para o local, este foi também disponibilizado para que artistas fizessem suas exposições. Um deles foi Mundano, no ano de 2013, com sua exposição “*Tempos Mundanos*” (Imagem 57), onde logo na entrada podia-se notar a carranca, sua marca registrada, pintada com cabelos feitos com traços de tinta spray. No centro da pintura, algumas palavras a respeito da exposição, informando a data e a gratuidade da mesma e, abaixo delas, uma inscrição feita no estilo pichação, possivelmente para reforçar o aspecto artístico marginal da exposição.

Imagem 57



Passagem grátis! Tempos Mundanos, autoria Mundano, tinta spray sobre concreto armado. Obra feita em 2013, realizada no centro de São Paulo, na entrada do metro Consolação. Foto tirada pelo próprio artista em 2009, disponível em: www.flickr.com/photos/jacktwo/11355597636.

Vê-se o personagem de Mundano, a carranca, em uma situação duplicada, em que uma está feliz e a outra triste, possivelmente evocando o símbolo do teatro, as máscaras da comédia e da tragédia. O artista traz ainda informações sobre a exposição.

Essa imagem estava disposta na escadaria da entrada para o metrô, e ao entrar nas dependências da estação, o espectador se relacionava com ela e com as demais obras que havia dentro da estação, uma série de pinturas de Mundano em que a mesma carranca era disposta em situações diferentes, cada uma com uma mensagem a respeito do espaço urbano, feitas em uma série diversificada de suportes como bonecos, catracas, jornais antigos, pedaços de madeiras, cartazes e placas de rua (BLUMEM, 2013).

Um dos aspectos que chamou a atenção nessa exposição foi o modo como o artista criou suas obras, feitas em sucatas recolhidas na cidade e que foram levadas para a exposição. Em seguida, ele as dispôs no local às margens do caminho feito diariamente pelas pessoas que passam por ali, o que permitiu ao artista se apropriar de parte da dinâmica das pessoas.

Os suportes utilizados para produzir sua arte foram objetos do cotidiano, como placas de trânsito ou de nomes de ruas, maquetes de edifícios, catracas de ônibus e jornais velhos, onde procurou estilizar seu personagem com frases a respeito das tensões urbanas, como a tarifa do transporte, corrupção, exclusão social e violência dos policiais. Isto o aproxima de muitos artistas do movimento pop, como *Rauschenberg* e *Lichtenstein*, como já comparado no capítulo um dessa dissertação.

No que se refere à disposição, a catraca ocupou um local específico de passagem das pessoas, para que todos, de alguma maneira, interagissem com a mesma, e para que, segundo o artista estabelecesse um tipo de crítica à locomoção no espaço urbano, que a todo o momento impõe limites às pessoas, como pode ser visto nas palavras de Mundano no vídeo *Parede Viva; Tempos Mundanos*, publicado em [vimeo.com](https://vimeo.com/80101301) no ano de 2013¹⁸.

¹⁸ Parede Viva; Tempos Mundanos, vídeo publicado no site [vimeo.com](https://vimeo.com/80101301), com direção e montagem de Patrícia Francisco e André D'Elia, direção de fotografia Raoni Reis, direção de som, Diego Depane, trilha sonora de Gilberto Gil. Ano 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/80101301>.

São mais de 60 trabalhos expostos, coisas que eu fui coletando, pôster, tudo o que eu encontro em Ecoponto¹⁹ ou lixão, ou o catador toca a campainha e me leva porque sabe que eu gosto, leituras com humor ácido, capas de revista de 1966, placas, maquetes de prédio, João Bobos, outros suportes interativos e que tenham me inspirados. (...) Eu trabalho vários temas, como o caso Belo Monte, tenho algumas obras que falam acerca disso como a placa, o caso da tarifa, do aumento dos ônibus, caso dos professores indo pra rua, a questão do lixo...

Outro aspecto interessante em relação à disposição das obras foi o fato de as mesmas ocuparem toda a parede que ficava ao longo do caminho dos transeuntes, permitindo a visualização e interação durante a locomoção dos pedestres, fato esse que mostra uma característica da arte do graffiti, que é a intervenção no cotidiano, especificamente nos locais por onde passam os habitantes da cidade.

Ao analisar mais atentamente essa exposição, é possível notar uma postura do artista em que busca, novamente reafirmar a legitimação dentro da cultura do graffiti hip - hop, pois de acordo com a tradição dessa arte, aqueles que iniciavam suas produções tinham que buscar o respeito/legitimidade dos outros grafiteiros fazendo seu graffiti em vagões e em estações de metrô. Há duas razões para tanto, por ser vigiado por policiais, o que conferia ao artista o status de transgressor da força repressiva do Estado, e por ser um local de grande circulação de pessoas, o que conferia também ao artista grande exposição de sua arte, chamada por eles de Ibope, pois muitas pessoas, ligadas ou não ao universo do graffiti, passariam a ver a arte do grafiteiro.

Quem fornece maiores detalhes a esse respeito é Leal (2007, p. 40), que ao falar de TAKI 183, também menciona a questão dos metrô:

¹⁹ Local criado pela prefeitura de São Paulo onde moradores descartam produtos que podem ser reciclados como latas de alumínio, papel, madeira etc.

“ Mesmo com o surgimento de outros nomes, Taki 183 é tido como o “rei dos bombardeios”, pela grande quantidade de nomes assinados nos vagões de metrô. Essa forma de expressão é identificada como subway art (arte do metrô), (...) Todo o sistema de metrô se torna um poderoso divulgador da nova arte de rua. É através dele que os grafiteiros dos cinco municípios nova-iorquinos tomam conhecimento uns dos outros, passando a gerar uma concorrência acirrada, das ruas ao metrô ”

Percebe-se que a questão do metrô foi tão importante para aqueles que praticam a arte do graffiti naquele momento que se tornou até um tipo de graffiti, chamado de *subway art*. O termo “bombardeio” mencionado por Leal, se refere ao número de vezes em que a arte do grafiteiro aparecia nos vagões, ou seja, quanto mais aparecesse, mais prestígio o grafiteiro teria (Imagem 58).

Imagem 58



Phase2, autoria Phase2, tinta spray sobre metal, obra realizada no ano de 1972 em metrô da cidade de Nova York. Foto sem autoria, pertence ao acervo do Museu da cidade de Nova York, disponível em: [http://collections.mcny.org/Collection/Phase-2-\(Bubble-Letter\),-1972-24UAKV9PLN5.html](http://collections.mcny.org/Collection/Phase-2-(Bubble-Letter),-1972-24UAKV9PLN5.html).

Na imagem, vê-se um graffit feito artista Phase2 em um vagão de metrô. Assim, esse graffiti é do tipo subway art. O modo como artista estilizou as letras também conferem uma classificação ao graffiti que é Bubble Letter, que se refere a um tipo de arte em que as letras são arredondadas, lembrando uma bolha.

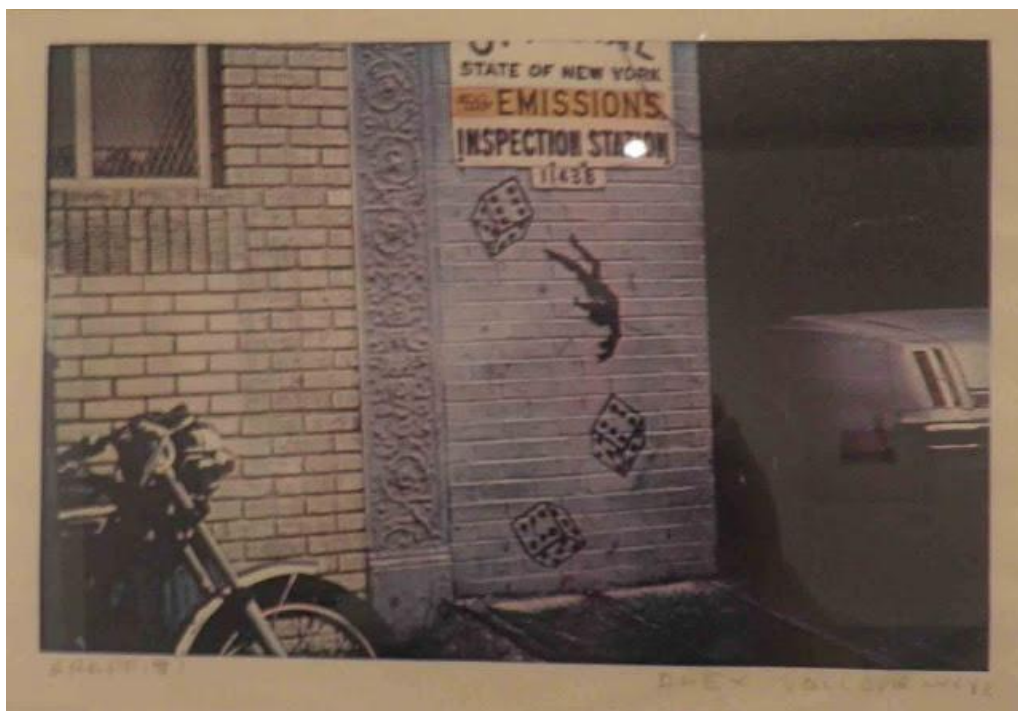
Ao levar em conta a passagem de Mundano por Nova York e depois considerar essa exposição na estação do metrô, ganha força a argumentação desenvolvida até aqui de que essas duas ações mostram um artista buscando se reafirmar na cultura do graffiti paulistano por meio de duas ações emblemáticas, fazer graffitis no berço dessa cultura nos EUA e grafitar um local considerado um marco por esses artistas, as edificações ligadas ao metrô.

Talvez por receio, o artista não procurou deixar suas marcas nos metrôs de Nova York, mas o fez em São Paulo, mesmo sendo em um local com autorização da prefeitura. Isso também mostra como outra questão externa influenciou nas obras desse artista, isto é, a questão da tradição do graffiti na qual fica cada vez mais claro que o artista acha importante se inserir.

Em um primeiro momento, essa ação pode parecer secundária ou até mesmo desnecessária, se for analisada de fora da cultura hip – hop, mas ela parece ser de muita importância para os praticantes dessa arte, tanto que Mundano não foi o único grafiteiro de São Paulo a buscar legitimar sua arte tentando estabelecer uma relação com as raízes do graffiti. O grafiteiro paulistano Alex Vallauri, (Imagem 59) também procurou legitimar sua arte procurando relacioná-la com o contexto de Nova York, tanto que foi até essa cidade para deixar suas marcas e assim aperfeiçoar sua arte, como mostra Ana Davids (2012, p. 45):

“Os graffitis de Vallauri foram notados em Nova York. João Spinelli conta em seu livro que um trabalho de Vallauri tornou-se cartão postal da cidade. Lá o artista estudou no Pratt Institute, e há quem diga que grafitou com Jean Michel Basquiat nas ruas de Manhattan.”

Imagem 59



Acrobata com dados, autoria Alex Vallauri, tinta spray sobre parede de alvenaria, obra feita com molde vazado com técnica do stencil. Obra realizada em Nova York entre 1982 e 1983, período que ficou na cidade. Foto de Simone Catto, disponível em: http://peneira-cultural.blogspot.com.br/2013_05_01_archive.html.

Em *Acrobata com Dados*, percebe-se um dos ícones da produção de Alex Vallauri, uma imagem que ele chamava de “A acrobata”, que foi feita em muitos lugares da cidade de São Paulo juntamente com outras imagens desenvolvidas pelo artista.

Um olhar mais atento para a produção de Mundano permite compreender que sua exposição no metrô de São Paulo pode também ser interpretada como um tipo de ritual, que o aproximaria dos pioneiros dessa arte em Nova York, que buscavam prestígio por meio de intervenções no metrô. Porém, como no Brasil o acesso às locomotivas é algo bastante limitado, o artista desenvolveu seu projeto em uma parte da estação destinada para apresentação de artistas.

Nestor Garcia Canclini (2006, p.46-47) compreende que o fazer artístico é também compreendido pela ritualidade, ou seja, por momentos em que o artista, na busca de

reconhecimento de sua produção, realiza ações que o aproxime ou que distancie de uma tradição de arte já estabelecida, como um momento de afirmação em que busca nada mais do que a legitimidade de sua arte pelo público e pela crítica. Assim, o autor menciona:

“O rito, “ato cultural por excelência”, que tenta pôr ordem no mundo, fixa em que condições são lícitas “transgressões necessárias e inevitáveis do limite”. As transformações históricas que ameaçam a ordem natural e social geram oposições, conflitos, que podem dissolver uma comunidade. (...) Em suma, a ritualidade do museu histórico de uma forma, a do museu de arte moderna de outra, ao sacralizar o espaço e os objetos e ao impor uma ordem de compreensão, organizam também uma diferença entre os grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que são capazes de chegar e atuar significativamente.”

O rito no qual Mundano participa ao grafitar no metrô de São Paulo pode ser compreendido de modo abrangente de acordo com as palavras de Canclini, pois Mundano não apenas reitera a natureza do graffiti hip - hop como uma arte que possui forte relação com o metrô, como também reitera uma relação de sua produção com aquela tradição iniciada na cidade de Nova York na década de 70, como se houvesse um elo de ligação entre ambas.

Parece claro que essa ação de Mundano não deve ser analisada apenas do ponto de vista ritual e histórico, mas também do ponto de vista comercial, pois ao estabelecer a relação de sua arte com aquela da década de 70, além de legitimar seu trabalho do ponto de vista da tradição do graffiti, ele também a legitima do ponto de vista comercial pois, assim, a crítica de arte terá um olhar mais positivo sobre sua produção, o que lhe conferirá um status melhor, como mostra Coli (2006, p. 14): *“A crítica, portanto, tem o poder não só de atribuir o estatuto de arte a um objeto, mas e o classificar numa ordem de excelências, segundo critérios próprios.”*

Após circular por Nova York e em seguida expor no metrô de São Paulo, percebe-se que o artista faz um esforço para legitimar sua produção do ponto de vista tradicional, buscando estabelecer um elo, como já destacamos, com a história do graffiti hip – hop. E ao transferir sua arte para suportes variados como sucata, restos de papel, placas de trânsito e carroças de

reciclagem, o artista desenvolve sua arte no sentido de ocupar determinadas estruturas fornecidas pelo espaço urbano.

Esses fatos somados contribuem para uma maior projeção de Mundano, o que resultou na comercialização de suas obras e na possibilidade de realização de grandes performances envolvendo outros grafiteiros e mobilizando um grande número de pessoas, inclusive no sentido de financiar sua produção na forma de um apoio, como foi o caso da performance *Pimp My Carroça*, que será devidamente abordada no próximo capítulo dessa dissertação.

Também foi possível notar o apoio do público como comprador em exposições que o artista vendeu suas obras, como na mostra *Veracidademundana*, *Água Mole Cidade Dura*, e no projeto da galeria a céu aberto na Avenida 23 de Maio, da prefeitura de São Paulo. Estas ações, se forem analisadas de um ponto mais distante, deixarão visualizar não apenas um artista que pensa suas produções do ponto de vista estético, mas também do ponto de vista financeiro, característica que pode revelar outra face desse artista, que além de produzir obras também se volta para o comércio e consecutivamente para o mercado de arte, questão essa que será melhor aprofundada na parte 3 dessa dissertação.

2.11: Veracidademundana 2015

No final de 2014, Mundano passou a produzir obras tendo como base outra temática, a crise hídrica da cidade de São Paulo. A conclusão se deu em abril com a exposição *Veracidademundana*, um conjunto de obras que consistiam em sucatas grafitadas, anteriormente recolhidas no leito seco do reservatório do *Cantareira*, especificamente na extensão do reservatório que fica na cidade de Nazaré Paulista.

A partir do impacto da crise hídrica na vida das pessoas, Mundano fez um laboratório preliminar, visitando as represas que compõem o sistema Cantareira. Em uma delas, do Atibainha no município de Nazaré Paulista, realizou uma intervenção no local plantando um cacto, sua marca, inserindo também algumas torneiras (Imagem 60). O objetivo foi sugerir que com o fim da água dos reservatórios a solução seria extraí-la dos cactos (MARQUES, 2014),

Imagem 60



Cactos do Atibainha, autoria Mundano, intervenção em que plantou um cacto no leito seco da represa do Atibainha. Obra feita em 2015, realizada na parte da represa que fica no município de Nazaré Paulista. Foto tirada pela galeria A7MA em março de 2015. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2015/03/galeria-a7ma-expos-grafites-de-mauro-e-mundano/>.

Nessa intervenção artística, nota-se que Mundano utilizou-se de um cacto. Um dos motivos de ter escolhido essa planta se explica devido ao fato de que na maioria de seus grafittis, o seu personagem, aquela carranca verde cheia de olhos, muitas vezes é caracterizada como um cacto. Além disso, é uma planta do deserto, algo em que a Cantareira estava sendo transformada, em razão da falta de água, lembrada pela colocação das torneiras. O chão rachado remete ainda à seca nordestina. Os elementos juntos pareciam ir ao encontro do sentido de sua obra, sempre caracterizada pelo cacto-carranca. Assim, o tema de sua arte praticamente dialogou com a crise hídrica, o que permitiu que o artista se utilizasse dessa planta para criticar a ação do governo em relação a falta da água, ao mesmo tempo em que o cacto também remete a iconografia de sua própria produção e como já dito, remete também às suas influências modernistas.

Outra crítica do artista foi em relação ao uso desmedido da água dos reservatórios que chegou ao ponto de deixar o solo exposto e trincado, aparentando um deserto. Desse modo, a

presença do cacto, planta típica de regiões desérticas e semiáridas, cria outra mensagem, sugerindo que a consequência da crise hídrica é a desertificação da paisagem.

Nessa ocasião, Mundano não resumiu sua intervenção apenas ao plantio do cacto, mas também aproveitou outros elementos presentes na paisagem, como as colunas que sustentam um trecho da rodovia Dom Pedro I, que na ocasião estavam expondo as marcas do antigo nível da água, para nelas criar algumas obras chamando a atenção para o grave problema.

Além das colunas, outros objetos que encontrou no local também foram alvos de suas intervenções, como a carcaça de um carro (Imagem 61) e algumas outras sucatas, como latas de bebida, ferramentas e pedaços de madeira, todos outrora estavam submersos, e que vieram à tona com a baixa no nível. Objetos do cotidiano descartados pela população ganhavam outra função repleta de sentido social e artístico, transformado em objeto artístico.

Imagem 61



Deserto da Cantareira, autoria Mundano, graffiti em sucata de automóvel, intervenção no leito seco da represa do Atibainha. Obra feita em 2015, realizada na parte da represa que fica no município de Nazaré Paulista. Foto tirada pela galeria A7MA em março de 2015. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2015/03/galeria-a7ma-expos-grafites-de-mauro-e-mundano/>.

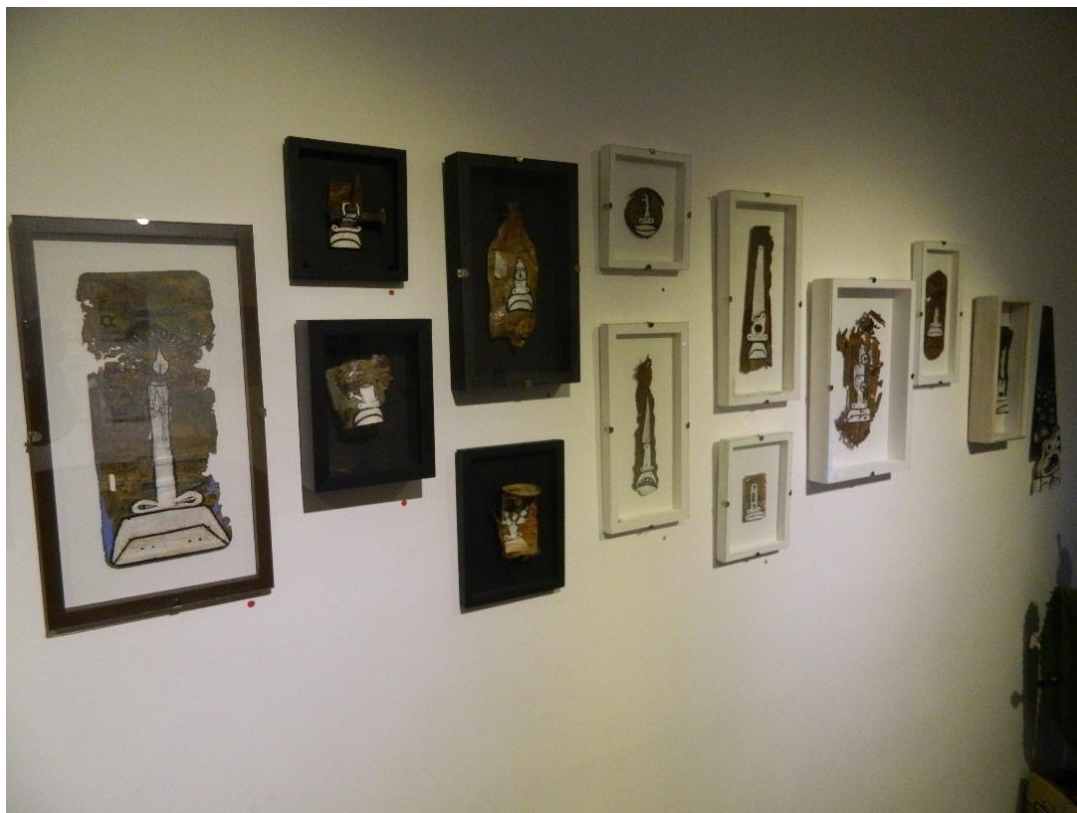
Nota-se que o artista se apropriou de uma sucata de carro, possivelmente jogada no reservatório por criminosos após o roubo, para criar a sua arte. A ideia de que a baixa da água

mostra outros problemas públicos dialoga com a ação de Mundano, de protestar contra o governo por meio do graffiti. As faixas escuras e claras presentes nas grandes colunas remetem ainda à noção de luz e sombra, do claro e do escuro onde a carcaça se escondia.

As sucatas que foram recolhidas, como latas antigas de refrigerantes, ferramentas e pedaços de madeira foram todas decoradas com a arte de Mundano, que posteriormente organizou uma exposição na galeria A7MA, em abril de 2015 cujo nome foi “*Veracidademundana*”, realizada junto com outros artistas, imagem 62.

Um dos objetivos de Mundano foi conscientizar as pessoas por meio da arte, usando o graffiti como instrumento para levar o espectador a refletir sobre a crise, não apenas do ponto de vista ambiental, mas também no sentido de aborda-la como um problema político, como pode ser notado nas falas dele no vídeo *Veracidade Mundana*, em que diz: “*A gente veio fazer uma arte para ser um nivelador, para a população que vem aqui também, poder acompanhar como que tá a situação da água.*”²⁰.

Imagem 62



²⁰ Entrevista de Mundano presente no vídeo, *Veracidade Mundana*, Direção João Miranda, publicado em 28 de fevereiro de 2015, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VZAUCFO3p-w>.

Detalhe da exposição Veracidademundana, obras de autoria de Mundano, tinta spray sobre sucata recolhida no leito seco da represa do Atibainha. Obras feitas em 2015. Foto tirada por Carlos Alexandre das Neves em 2015, atualmente pertence ao acervo particular do fotógrafo.

Além das sucatas terem sido grafitadas, elas também foram emolduradas, como se tivessem que possuir a estrutura da moldura para efetivamente se tornarem objetos de arte e por isso poderem ser comercializadas como tal, servindo, assim, para conferir valor e status à sua obra.

Nota-se, na fala do artista, a postura de querer que sua arte fosse de denúncia e crítica constante ao poder público, em que se reverteria em um tipo de marcador permanente capaz de mostrar a baixa do nível da água. No entanto, a fala seguinte de Mundano, mesmo fazendo uma chamada para as pessoas irem a exposição, não menciona que nela haveria obras para serem comercializadas.

No que se refere à venda das obras, um aspecto interessante foi o valor, pois os objetos que até pouco tempo eram sucatas submersas, se tornaram obras com valores que iam de 500,00 até 10.000,00 reais. Pode-se, neste caso, estabelecer uma relação com as obras do Pop Art, que também utilizavam objetos desviados de suas funções específicas para serem transformados em arte, carregados de mensagens políticas, que em pouco tempo ganharam também cifras consideravelmente altas.

Lorenzo Mami, ao tratar desse assunto, pontua o aspecto contraditório da ação popista de produzir arte com a finalidade de criticar o mundo do consumo, uma vez que a maior parte delas acabaram por fazer parte desse mesmo mundo, ou seja, se tornaram objetos de valor muito alto, como explica o autor ao tratar a respeito de Warhol (MAMI, p. 44, 2012):

“A operação de Warhol comporta ainda outro nível: ele extrai a imagem de consumo do contexto e a transforma numa obra de arte. Mas também volta a imergir a obra nas mídias industriais, promovendo a reprodução delas em objetos de consumo. A imagem da lata de sopa Campbell, objeto banal, é transformada em quadro, mas logo em seguida o quadro é reproduzidos em camisetas, calendários, cinzeiros. (...) Ou seja, ao imitar o processo de consumo industrial das imagens, a

produção artística se torna, ela mesma, um processo do mesmo tipo.”

Apesar do teórico abordar produções específicas do movimento pop, elas se enquadram na ação de Mundano, uma vez que esse artista também procura vincular em suas obras um discurso de crítica ao mundo do consumo, no entanto, com o passar do tempo, nota-se que elas são reinseridas nas relações de consumo, com a característica de valerem dez vezes mais do que antes pelo fato de terem se tornado arte.

Isso fica ainda mais evidente quando se nota que no último dia de exposição, em 7 de abril, a maioria das obras de Mundano foram vendidas. Como pode ser vista na imagem acima, os pontos presentes junto a cada obra demonstram que a mesma já pertencia a um comprador. Este fato interessante permite notar o modo como um tema social crítico, o problema da falta de água em São Paulo, pode ser convertido em um produto, de alto custo, por meio da intervenção de um artista.

Um olhar mais abrangente permite perceber que essa ação não é exclusiva do artista Mundano e tão pouco da arte do graffiti, Jacques Rancière, (2012, p. 32), ao analisar a questão do uso de imagens de horror em obras de arte, mostra que elas podem ser esvaziadas de seu conteúdo original para o consumo de um público massificado. Esse esvaziamento pode ser resultado da ação do artista, que se apropria de determinando tema para a produção de sua arte:

“As pequenas vitrines que misturam propaganda revolucionária e moda jovem dão prosseguimento à lógica dupla da intervenção militante de ontem. Dizem também: eis a realidade que vocês não sabem ver, o reino sem limite da exposição comercial, o horror niilista do modo de vida pequeno-burguês de hoje; mas também: eis a realidade que vocês não querem ver, a participação de seus pretensos gestos de revolta, nesse processo de exibição de signos de distinção governado pela exibição comercial. Por tanto, o artista crítico, sempre se propõe a produzir um curto-circuito e o choque que revelam o segredo

ocultado pela exibição das imagens. (...) Mas o objetivo é sempre mostrar ao espectador o que ele não sabe ver e envergonhá-lo porque ele não quer ver, com o risco do próprio dispositivo crítico se apresentar como uma mercadoria de luxo pertencente à lógica que ele denuncia.”

A partir dessa reflexão, percebe-se que as obras de Mundano se propuseram a fazer uma denúncia em relação à crise hídrica, mostrando que esse problema tem que ser visto e encarado pela população, que por sua vez, deva tecer uma crítica mais dura a administração pública.

Mesmo fazendo uma denúncia, sua ação se desenvolveu como mencionado por Rancière, em que o dispositivo crítico se tornou um dispositivo comercial, tomadas de modo distanciado e esvaziadas de sua crítica inicial, sendo apenas um objeto de arte. Sua mensagem passou a ser interpretada como parte da poética da obra, e não mais como uma reflexão sobre a situação hídrica.

Outra análise mais apurada permite abordar alguns dos objetos expostos por Mundano, que como já mencionado, foram desviados de sua função inicial e transformados em objetos simbólicos considerados como arte. O status de arte foi conferido aos objetos devido a uma série de fatores, como a presença do graffiti sobre os mesmos, e a permanência deles dentro de uma galeria, que nesse caso funcionou como legitimadora do discurso do artista.

Ao abordar essa ação de Mundano, para um debate mais abrangente sobre arte, notaremos que sua postura não está distante do mundo das artes plásticas. Jorge Coli (1995, p. 66-67) discorre a respeito do modo como um objeto se torna arte: *“Desse modo, o “em si” da obra de arte, ao qual nos referimos, não é uma imanência, é uma projeção. Somos nós que anunciamos o “em si” da arte, aquilo que nos objetos é, para nós, arte.”*

E, mais adiante, ao comentar o modo como Marcel Duchamp subverteu essa lógica com a exposição de mictório diz:

“Compreendemos então o interesse da atitude de Duchamp dentro do domínio da arte: crítica à atitude solenemente “cultura” que nossa civilização confere ao contato com o objeto artístico, denúncia do aspecto convencional da atribuição do estatuto de arte pelos instrumentos da cultura; criação de uma antiarte.”

Para o autor, a questão do objeto artístico está relacionada a um discurso, que é proferido pelo artista e aceito pelo público, sobre um objeto que é desviado de sua função inicial e que lhe é atribuído o valor de arte. No caso da exposição *Veracidademundana*, foi feito algo semelhante por Mundano, após ter coletado os objetos e em seguida os ter grafitado, emoldurado e levado para a mostra. Possível ironia com a situação social que vivíamos no período, apropriou-se de objetos com outras funções, já abandonados, emoldurou-se, como a um quadro, usando-os como crítica mas, é preciso notar, passíveis de venda. Posteriormente, foi também feito pela galeria A7MA, que legitimou o discurso criado por Mundano ao ter recebido a mostra e participado da ação do artista.

Se o debate for aberto para um nível maior, irá se perceber que a atitude de Mundano encontra respaldo na teoria de estudiosos como Arthur C. Danto (2006, p. 150), que ao comentar a arte contemporânea propõe que esta, em oposição às suas antecessoras, não tem uma delimitação definida e tampouco uma regra de criação, podendo assumir qualquer aspecto, como afirma:

“E parte do que isso significa foi que a pintura, tendo deixada de ser o veículo principal do desenvolvimento histórico, passava a ser apenas um meio na disjunção aberta dos meios e das práticas que definiam o mundo da arte, o que incluía a instalação, a performance, o vídeo, o computador, e várias outras modalidades de mixed media (técnicas mistas), para não mencionar a arte da terra, a arte do corpo, que chamo de “arte do objeto”, e uma grande quantidade de arte outrora chamada sarcasticamente estigmatizada como artesanato.”

Assim, se dentro dos debates em torno das artes plásticas na contemporaneidade a ação de Mundano encontra respaldo, a pergunta que surge é em relação a arte do graffiti, pois ele assume para si o título de artista grafiteiro. Desse modo, as obras feitas para a exposição *Veracidademudana* e até mesmo para a *Cidades Recicláveis*, expostas em uma galeria nos EUA podem ser consideradas graffiti?

De acordo com Celso Gitahy (1999, p. 32), ao falar sobre o graffiti, dá a seguinte definição dessa arte: “*Um dos aspectos conceituais mais interessantes e nevrálgicos encontrado nessa*

linguagem é, sem dúvida, a questão da proibição sempre presente, qual sombra, sobre aqueles que ousam fazer graffiti...”

Nota-se, segundo o autor, a questão da transgressão, ação envolvida na arte do graffiti no tocante ao uso dessa arte como forma de expressão. De certo modo, isto não está longe da proposta de Mundano na exposição *Veracidademundana*, pois o artista se apropriou da estrutura da ponte e das sucatas sem autorização do poder público, diferente da exposição no Brooklyn, onde teve a permissão da galeria Factory Fresh. Mas, e quanto ao espaço fechado da galeria? Sobre isso, o próprio artista fala em uma de suas entrevistas, concedida a Pedro Carvalho do site *Ig*, em que comenta a exposição *Cidades Recicláveis* feita em Nova York em que transferiu o graffiti, tipicamente da rua para um espaço fechado, o da galeria²¹:

“Outro ponto complicado nessa transição é a necessidade de separar bem as coisas, pois grafite é só na rua, é efêmero, é democrático e tem um contexto muito diferente de uma galeria. Acredito que a semelhança dos meus grafites com as minhas obras da exposição “Cidade Reciclável” está na busca de gerar reflexão nos receptores através de questionamentos sobre diversos aspectos da cidade.”

De acordo com a fala de Mundano, essas produções voltadas para as galerias não podem ser consideradas arte de graffiti devido ao fato de não possuírem as condições apontadas por ele na entrevista. Então, como classificar essas produções?

Talvez um dos caminhos seja o de avaliar um dos motivos da fatura dessas obras, posto que além de terem sido feitas para manifestar uma crítica ao poder público, também foram destinadas para venda. Assim, mesmo não sendo graffitis, são obras de arte produzidas por Mundano com o objetivo de serem comercializadas e com isso garantir a subsistência do artista, inserindo-o também em outra categoria de aceitação e de inclusão do artista. É ainda um tipo de dinâmica comum à arte contemporânea, de acordo com Nestor Garcia Canclini (2006, p. 32),

²¹ CARVALHO, Pedro. Grafiteiro que pinta carroças expõe em Nova York e São Paulo. Entrevista de Mundano realizada e publicada em 12 de março de 2010 no site IG. Disponível em: <http://jovem.ig.com.br/oscuecas/noticia/2010/03/12/grafiteiro+que+pinta+carrocas+expoe+em+nova+york+e+sa+o+paULO+9425762.html>.

onde discorre sobre a dinâmica da arte: “... Enquanto os teóricos e historiadores exaltam a autonomia da arte, as práticas do mercado e da comunicação massiva – incluindo as vezes os museus – fomentam as dependências dos bens artísticos de processos extra-estéticos.”

Parece claro, nesse caso específico, que suas produções têm finalidade mercadológica, o que é comum para artistas de rua que esperam viver de sua arte. E essa exposição, *Veracidademundana* juntamente com a *Cidades Recicláveis*, pode ser considerada mais ações de marketing e mostras de arte contemporânea do que necessariamente mostras de graffiti. Esse fato não desmerece o artista e tampouco a sua produção, pois se o graffiti tem que ser efêmero, transgressor e ocupar as ruas e avenidas da cidade, o artista tem que possuir condições financeiras para tal, o que de certo modo torna necessário a entrada do grafiteiro em galerias de arte.

No entanto, é importante mencionar que esse fato não tira a qualidade artística de suas produções, pois se é possível notar um direcionamento mercadológico em parte de suas obras, é possível também perceber uma proposta estética, como a aproximação entre arte e dia a dia, evidenciado no casos mostrados acima, e também nota-se uma proposta no fato de Mundano ter grafitado objetos do cotidiano do espectador. E por último, isto se verifica no ato de estetizar problemas sociais como forma de chamar a atenção do público.

Esse debate, a respeito da qualidade estética da produção de Mundano será melhor aprofundado adiante. Por enquanto, essa conclusão serve para visualizar o lugar que ocupa, na trajetória do artista, os graffitis feitos nas ruas, em carroças, tapumes etc., em que se nota um tipo de dinâmica onde estas passam a funcionar como divulgador do artista, para que no futuro possa comercializar outras produções em exposições e galerias.

Isso pode ser comprovado por meio de uma visão retrospectiva de sua produção, em que se observa que Mundano buscou prestígio com o público e com os demais membros do graffiti por meio de embates políticos, grafitando em estruturas específicas do espaço urbano, como o bloco de concreto no Ibirapuera, os tapumes do Teatro Municipal e as carroças dos catadores de material reciclado.

Essas ações lhe conferiram certa visibilidade, que não apenas desmontou seu argumento de ser anônimo como permitiu a sua participação na galeria de Nova York, e ainda permitiu que ele realizasse a sua própria mostra na estação de metrô em São Paulo.

Após esse processo, em que passou a ser conhecido por muitas pessoas e pelo poder público, pôde se dedicar a criar objetos e exposições voltadas para a comercialização de suas obras, o que se demonstrou na exposição *Veracidademundana*.

Até o momento, pode-se notar que, no decorrer da trajetória de Mundano, aquele artista que começou com um discurso de anonimato passou a ser cada vez mais evidente, e isso ao ponto de conseguir comercializar suas obras, inclusive para o poder público, como poder ser visto em sua participação no projeto da prefeitura de São Paulo que fez, na Avenida 23 de Maio, uma galeria de graffiti a céu aberto.

2.12: Galeria a céu aberto na Avenida 23 de Maio. 2015

Mundano não resumiu sua relação com a crise hídrica nessas intervenções, pois no mesmo ano desenvolveu outro trabalho na ocasião em que foi um dos contratados da prefeitura de São Paulo para produzir obras em um trecho da Avenida 23 de Maio (Imagem 63).

Esse projeto da prefeitura começou em dezembro de 2014 e concluiu-se em fevereiro de 2015. Ficou conhecido como o maior museu do grafite a céu aberto da América Latina, que contou com a presença de duzentos artistas, entre eles Mundano, e que teve investimento de cerca de um milhão de reais (LESSA, 2014)

Imagem 63



Reunião de Fernando Haddad com grafiteiros em novembro de 2014, foto de Heloísa Ballarini. Disponível em: <http://www.capital.sp.gov.br/portal/noticia/4954#ad-image-4>.

Na imagem acima, nota-se o prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, em reunião preliminar com os artistas contratados. Nela, é possível perceber Mundano sentado do lado direito do prefeito. E o que torna essa imagem emblemática para a pesquisa é como ela mostra a relação do poder público com esse tipo de arte, que no decorrer do século XX foi muitas vezes perseguida por outras gestões da mesma prefeitura, sendo considerada até crime ambiental. O crime ambiental, nesse sentido, se transforma em obra de arte com vistas à denúncia igualmente ambiental, mostrando a complexidade de uma questão social e política. Essa foto traz um fato interessante do ponto de vista da trajetória de Mundano, pois se em outras ocasiões ficou famoso por enfrentar a prefeitura, chegando até a ser preso por isso, dessa vez, está sentado à mesa do prefeito falando a respeito de sua próxima intervenção, que inclusive foi paga com dinheiro público.

As leituras dessa foto não se encerram nessa questão, pois mais elementos colaboram para tornar esse momento interessante, como por exemplo, a obra feita por Mundano após o término da reunião (imagem 64). O artista não deixou de fazer sua crítica ao governo do Estado de São Paulo, pois levou mais uma vez o espectador a refletir sobre o problema político da crise hídrica. Nesta obra, percebemos a importância também das figuras carregando a água na cabeça, lembrando as imagens de retirantes que fugiam do Nordeste por conta da seca, da mãe com as crianças, ou daqueles que buscavam água em lugares distantes da mesma forma como é mostrado aqui. Desta vez, o galão de 20 litros de água está na cabeça, esperando a gota que sai dos cactos.

Imagem 64



Obra “Água mole cidade dura”, autoria Mundano, tinta spray sobre concreto armado. Obra feita em 2015 na Avenida 23 de Maio em São Paulo. Foto de Maurício Lima tirada em 2015. Disponível em: <http://instagram.com/p/yVQenJLjB5/>.

Nessa obra, conforme já mencionamos no capítulo anterior, o artista desenvolve seu tema a partir da planta que se tornou comum em suas intervenções sobre a crise hídrica, o cacto, que nesse graffiti fornece água por meio de torneiras fincadas nele, como já apareceu na obra anterior. Percebe-se também que o artista procurou caracterizar os moradores da cidade como retirantes, com as crianças assustadas buscando o protetor corpo da mãe, e até mesmo a presença do cachorro – remetendo à Baleia de Vidas Secas – e de uma espinha de peixe no primeiro plano. Ao mesmo tempo, uma figura sentada lê um livro, parecendo estar alheia à situação que se passa ao redor. Chama a atenção para o fato de que metrópole paulistana possa passar por situações análogas às daquelas de algumas cidades do nordeste que sofrem com a seca, como já explicitamos no primeiro capítulo.

Nota-se, por essa última exposição de Mundano, que a relação entre o graffiti e o poder público está sujeita a nuances, pois dependendo de quem se senta na cadeira de prefeito, pode-se reprimir ou incentivar a manifestação desse tipo de arte.

Essa situação vivenciada por Mundano é exclusividade do artista, pois em muitos momentos a prefeitura de São Paulo demonstrou aberturas para esse tipo de arte, como bem explica Arthur Hunold Lara (1996, p. 120):

“Diante de alguns retrocessos políticos, com a presença de governos mais autoritários na gestão da prefeitura, os grafites passaram a ser perseguidos indiscriminadamente (...) A volta de governos mais democráticos significou a adoção do grafite e a continuidade da perseguição apenas para os pichadores. Governos estaduais e municipais criaram casas de cultura com oficinas de grafite e projetos envolvendo os grafiteiros⁷⁶. Espaços demarcados, tintas fornecidas pelas prefeituras, etc. resultaram numa estética diferente da grafitagem dos anos 70.”

A análise do pesquisador é interessante não apenas por ressaltar a nuance da prefeitura de São Paulo, mas também por definir a gestão que apoiou o graffiti como “democrática”, e aquela que o reprimiu como “autoritária”, além de deixar claro que essa gestão considerada “democrática” continua com esse título, mesmo perseguindo a manifestação da pichação.

Quando o estudioso estabelece essa comparação, fica claro que ele tem por base que o graffiti, além de ser arte é uma forma de expressão e que por isso, ao permiti-lo, pressupõe-se que a administração seja “democrática”. E ainda, que nessa relação, a arte do graffiti é superior à da pichação e que por isso mesmo é digna de ser mantida pelo poder público, enquanto para a outra resta a perseguição. Possivelmente, um dos motivos que justifique essa posição do autor é o fato do mesmo ser um artista grafiteiro muito conceituado, tanto no mundo do graffiti como no mundo da arte e pela gestão pública.

Outro pesquisador que abordou essa relação do poder público com a arte do graffiti foi Sandro José Cajé da Paixão (2011, p. 166), que tem a seguinte opinião sobre a relação do graffiti com a prefeitura de São Paulo.

“Por volta da virada do milênio, o grafite paulistano ganha a admiração de alguns críticos de arte estrangeiros especializados em arte de rua, como Tristan Manco, Nicholas Ganz e Caleb Neelon. Com esse reconhecimento, a relação do poder público com o grafite, em São Paulo, começa a mudar. A prefeitura começa a encomendar murais de graffiti, comissionando generosamente um grupo que tem acesso ao circuito das galerias e dos museus (...).”

Para o pesquisador, a apreciação do poder público em relação ao graffiti se dá em consequência de outras instâncias legitimadoras como galerias e críticos especializados, o que permite compreender que a ação do poder público, nessa situação, talvez seja muito mais pautada pelo status que a obra conferirá à paisagem urbana e à gestão da prefeitura, do que realmente a uma postura de valorização desse tipo de arte.

Tanto as ideias de Lara como de Paixão permitem uma análise da participação de Mundano na realização do mural na Avenida 23 de Maio, pois nota-se que, nesse caso, ocorreu uma certa liberdade de expressão ao artista, posto que sua arte é uma clara manifestação contra o Governo do Estado, o que pode passar a ideia, de acordo com Lara, de que a referida gestão de São Paulo seja mais democrática. Isto pode ser questionado pois, se de um lado o poder público incentivou e pagou pela obra, de outro, definiu qual local tinha que ser pintado.

Ao analisarmos a situação a partir do que é mencionado por Paixão, percebe-se que essa abertura para a arte do graffiti é algo feito dentro de alguns critérios, por exemplo, o mural não podia ser realizado por qualquer artista que quisesse participar, mas apenas por aqueles contratados pela prefeitura. Um dos critérios, possivelmente foi a exposição social desses artistas em outros momentos, em que receberam críticas favoráveis de galerias, revistas especializadas e de críticos. E mesmo aqueles que, em algum momento, criticaram o poder público, sendo agora chamados para uma espécie de dialogo conciliador.

No que se refere especificamente a Mundano, essa hipótese pode ser considerada correta pois uma visão de sua trajetória mostrou que, no decorrer do tempo, ele não apenas se tornou um artista em evidência para a prefeitura, devido aos seus embates políticos, como também ganhou notoriedade em outros meios legitimadores como galerias e meios de comunicação.

Assim, a presença de Mundano no referido projeto não deve ser tomado apenas do ponto de vista da qualidade de sua produção artística, mas também em relação a certa fama que ele goza no meio artístico e ao seu aspecto crítico-político.

Nesse momento, é pertinente apontar para o que se vem dizendo a respeito da trajetória de Mundano, que é o fato de que essa fama do artista não foi algo apenas consequente de suas obras ou da qualidade estética de seus grafitis, mas é algo resultante da postura de artista, que em muitas vezes, de modo intencional, buscou produzir um tipo de graffiti, em um local / suporte específico, que pudesse lhe garantir visibilidade, algo próximo à ação do publicitário que procura meios mais eficazes de divulgar seu trabalho e a sua marca em meio ao espaço urbano. Isso fica novamente evidenciado no trabalho que desenvolveu no reservatório do Cantareira e no mural da Avenida 23 de Maio, em que o artista vinculou seu trabalho a um tema muito debatido naquele momento, a crise hídrica da cidade, fato esse que colaborou para a percepção e recepção de suas obras.

Sendo a arte do graffiti, no entanto, tipicamente de protesto, espera-se dela que seja realizada em situações como essa, de protesto, de crítica ao poder público. Mas se é assim, o que torna o caso de Mundano diferenciado? Talvez a resposta esteja na destinação final de seus trabalhos, pois a arte do graffiti, se vista dentro da cultura hip – hop, não é produzida para ser comercializada e tampouco feita sob a encomenda do Estado, posto que tradicionalmente o poder público e o grafiteiro são pares opostos. Logo, pode-se dizer que a partir do momento que o artista Mundano produz obras relacionadas aos temas debatidos na atualidade, cuja finalidade é o comércio, ainda que este seja necessário para a manutenção de sua ação de grafiteiro, pode-se inferir que Mundano faça parte de uma nova tendência do mundo graffiti, aquele em que o artista tenha que assumir a função de produtor de comerciante de sua arte, posto que não é o único a assumir essas funções, como pode ser visto na trajetória de artistas como Crânio, Os Gêmeos, Zezão e até mesmo TAKI 183. Esse fato requer um olhar mais profundo e que será melhor abordado no capítulo 3 dessa dissertação.

Ao estendermos o debate para a relação do artista com os carroceiros, ver-se-á uma situação análoga, em que o carroceiro é usado como um tipo de mídia ambulante, que mesmo sendo evidenciado em meio ao espaço urbano e recebendo a atenção da mídia e de parte do público, não tem sua situação de marginalidade alterada, ou seja, não se percebe uma ação no sentido de auxiliar o carroceiro para que deixe essa função marginal e passe a ocupar outra melhor.

Essa relação do artista com os carroceiros, no que se refere ao uso de sua ferramenta de trabalho como mídia e como ação de projeção social será devidamente estudada no próximo

capítulo dessa dissertação, em que se procurará, a partir das informações da iconografia e da biografia de Mundano, comparar os discursos do artista e do público em relação à sua arte, ou seja, o olhar dessa análise se voltará para a recepção de suas obras. Por isso, nesse momento, a análise está focada em compreender o desenvolvimento da arte no decorrer da trajetória do Mundano.

Desse modo, outro ponto a ser ressaltado é a iconografia de sua obra feita na Avenida 23 de Maio, que mostra ter relação com a cidade de São Paulo, em seus elementos constituintes, pois é fato que grande parte dos moradores da cidade são migrantes das regiões nordestinas, que chegaram à cidade de São Paulo fugindo da seca e das condições precárias de vida.

Logo, uma análise mais direta permite relacionar seus elementos constitutivos com o da seca nordestina, e com isso perceber como o artista quis relacionar esse fenômeno com o que ocorreu na cidade de São Paulo, ao mesmo tempo que direcionou sua crítica, diretamente à gestão do poder do Estado, e não ao do município.

Esse fato é importante para se compreender a mudança que houve no status desse artista. Ao se comparar esse evento com suas primeiras intervenções, quando ainda era um artista anônimo, perceber-se-á que nesse momento Mundano está integrado às relações de produção e circulação de obras de arte em São Paulo.

Sua postura de circular as obras por locais distintos e de transferi-las para suportes diversos do espaço urbano colaborou para que, no decorrer do tempo, ele deixasse de ser anônimo e pudesse se integrar no mercado de arte, contradizendo, de certa forma, sua primeira essência e “identidade”. Ao mesmo tempo que ressaltou um perfil que mostra um artista grafiteiro que pensa seus passos, em um tipo de marketing pessoal, pois ao se apropriar de estruturas e temas para as suas obras, o faz no sentido de buscar situações que possam projetá-lo para o público, como foi o caso dos tapumes do Teatro Municipal, as sucatas do Cantareira, a relação com os catadores e o tema do meio ambiente.

Assim, a imagem que se forma desse artista grafiteiro é a de uma pessoa, que a partir do contexto cultural e de influências da cultura hip – hop, optou por deixar a pichação e se voltar para o graffiti, e que ao fazer isso procurou, como todo o grafiteiro iniciante, buscar o seu lugar entre seus pares grafiteiros e no mundo da arte, como forma de adquirir certa respeitabilidade no mundo da arte de rua e um mercado que lhe garantisse a comercialização de seus trabalhos.

E para construir sua imagem entre seus pares e perante o mercado, ele recorreu a uma grande quantidade de ações, que foram desde embates políticos até ao uso de suportes diversos

de estruturas que lhe garantissem uma projeção diante de seu público. E ao explorar essas questões, produziu obras, cuja iconografia e disposição no espaço urbano, evidenciam a relação de Mundano com a academia, pois pode-se ver em suas ações obras construídas a partir de referências da história da arte.

Assim, é hora de lançarmos o olhar para outra parte da dinâmica envolvida em suas criações. Como já mencionado, é hora de averiguar a recepção de seus graffitis, pois se até aqui se pôde averiguar as intenções e ações de Mundano, a partir desse ponto é importante desvendar como o público recebe suas obras, para em seguida concluir se de fato as estratégias de produção, criação e divulgação das obras realizadas pelo artista, deram certo. Ou ainda, se o público, ao consumir seus trabalhos, cria outro discurso a respeito das produções. Poderemos, assim, ter uma visão mais ampla de quem é o grafiteiro Mundano, informação essa que corroborará ou não o discurso visual e crítico proferido pela mídia e pelo próprio artista.

Capítulo 3: Mundano e o público.

Até o momento, buscamos compreender a produção do grafiteiro Mundano a partir de dois pontos, isto é, a iconografia e a trajetória do artista. Isto permitiu também avaliar como questões externas como o contato com os catadores, as eleições de 2010 e a seca do Cantareira entre outros, influenciaram em sua obra o ponto de definir abordagens e até mesmo o grau de visibilidade do artista.

Notou-se também como determinados ícones, como a carranca e o uso da escrita, cumprem finalidades específicas, como destacar a obra em meio ao espaço urbano e conferir agilidade no processo de comunicação, além de criar um tipo de marca para o artista, por meio da qual suas obras passaram a ter um tipo de identidade, se comparadas com as de outros grafiteiros.

Falta atentarmos, ainda, para outro ponto importante, que igualmente ajuda a compreender a dinâmica de fatura dos graffitis. Estamos nos referindo à recepção das obras pelo público, pois em se tratando de um processo comunicativo tem-se de se atentar não apenas ao que é mostrado, mas também ao modo como a informação é recebida e interpretada pelo interlocutor.

Sabe-se que todo o artista produz obras para que sejam recebidas pelo público, e ao se pensar a respeito da produção de graffitis, essa afirmação ganha mais força posto que esse tipo de arte é comumente utilizada como forma de manifestação política, fato que mostra a

pressuposição de um público por parte do artista, ainda mais quando este busca lugares estratégicos na metrópole para melhor se comunicar.

Uma investigação que procure desvendar em sua totalidade a produção de um artista grafiteiro, deve levar em conta também a reação do público, pois só assim se perceberá se as intenções do artista e se suas mensagens foram de fato absorvidas ou se o público se relacionou com a obra a partir de uma leitura diferente.

Outro motivo pelo qual essa abordagem se faz necessária é que até o momento pode-se notar um artista em formação, ou seja, um grafiteiro que a partir de ações contra o poder público e a favor de causas sociais, ganhou cada vez mais a atenção das galerias, do público em geral e da prefeitura, tendo como consequência a possibilidade de comercializar seus graffiti em escala maior.

Nesse processo, o artista recorreu a muitas abordagens, como por exemplo, mobilizar sua arte para criticar a política, no contexto das eleições de 2010 e para se posicionar a respeito das manifestações de 2014, além de chamar a atenção para a questão da reciclagem do lixo, nas obras feitas juntas aos carroceiros, e de se manifestar a respeito da crise hídrica em 2014 e 2015.

Algumas obras, no entanto, foram mais bem sucedidas do que outras, como aquelas feitas nas carroças e nas sucatas recolhidas no Cantareira, pois lhe permitiram participar de exposições em galerias no Brasil e nos EUA, além de permitirem certa visibilidade do artista pelo público. Este fato repercutiu em uma maior presença dele no mercado de arte, simbolizado pela criação de uma galeria de arte chamada Parede Viva, que será melhor abordada mais adiante.

Ao mesmo tempo, algumas ações do grafiteiro não lhe trouxeram muita visibilidade, como aquelas feitas com a temática da Copa do Mundo de 2014 ou ainda outras que mesmo lhe trazendo certa atenção por parte do público, não lhe garantiram uma atenção suficiente para criar exposições ou desenvolver um nicho para o comércio. Foram ações que lhe renderam uma fama momentânea, como aquelas feitas a partir de seu embate com a prefeitura de São Paulo, por conta das propagandas ilegais dos políticos nas eleições de 2010, e no contexto das manifestações sociais em 2014.

Assim, se até o momento notou-se os referenciais da iconografia de Mundano e o modo como algumas questões sociais interferiram na criação de seus graffiti, agora buscaremos compreender o motivo de algumas produções terem sido mais aceitas do que outras pelo público, para que assim se possa ter uma noção mais clara de como esse grafiteiro passou de ações no espaço urbano, para a realização de graffiti no interior das galerias de arte, inclusive com maior participação no mercado.

3.1: Recepção da arte de Mundano no Pimp my Carroça. 2012.

Possivelmente, uma das ações que mais contribuiu para a projeção do artista foi aquela desenvolvida junto aos carroceiros, coletores de material reciclado, pois além das obras terem um tema social e ambiental de fundo, foram as que circularam pelo espaço urbano, entrando em contato com um número maior de pessoas.

De todas as ações junto aos carroceiros, a performance chamada *Pimp My Carroça*, pode ser considerada o ponto alto das produções de Mundano com essa temática, e por isso mesmo ideal para se compreender a recepção de seus grafitis pelo público, pois não apenas contou com o financiamento de muitas pessoas, que o fizeram na forma de doações, como também contou com um grande número de voluntários.

Essa performance ocorreu no dia três de junho de 2012, como parte dos eventos da *Virada Sustentável* organizada pela prefeitura de São Paulo, onde foi colocado em prática o projeto *Pimp my Carroça* com o objetivo de grafitar e reformar as carroças de cinquenta catadores, além de oferecer alimentação e serviços de saúde.

Esse projeto contou com um total de trezentos voluntários entre médicos, artistas grafiteiros, serralheiros etc. Tudo foi financiado coletivamente a partir de uma campanha feita em parceria com o grupo *Catarse.me*, em que após divulgar um vídeo na internet sobre o assunto, passou a receber doações em dinheiro das pessoas, como menciona Mundano em entrevista concedida ao documentário *Pimp my Carroça*, em que diz²²:

“Foram mais de 800 doadores, milhares de apoiadores, que construíram esse projeto inédito. O que isso quer dizer? Que não tivemos o rabo preso com interesses particulares de empresas ou políticos que o povo mostrou que já

²² Entrevista contida no vídeo PIMP My Carroça. Criador e Curador: Mundano. Direção: Leon Mosditchian, Mauro Moreira. Produção Pedro Adati, 15:50 min. Color. Produtora Duca Films, 2014, Material on-line. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSajqhXSiPk>.

que o poder público não faz nada, nós fazemos. E o fato de o projeto ter sido financiado coletivamente, pelo método conhecido como crowdfunding, e ter sido produzido de maneira coletiva, já elevou o interesse das pessoas em querer saber como se trata o material reciclado de São Paulo...”

Antes de desenvolver o projeto, havia uma estiva em torno de trinta e oito mil reais, mas a arrecadação foi além do esperado e ele conseguiu sessenta e quatro mil, o que permitiu a pintura de um número maior de carroças, que além de serem estilizadas com graffiti também foram decoradas com frases sugeridas pelos próprios trabalhadores, em sua maioria inspiradas nas dificuldades que enfrentam no dia a dia da cidade. A participação do carroceiro, além de carregar a própria carroça, enveredava-se, assim, para sua inclusão como autor de parte da obra.

Imagem 65



Carroceata, passeata de catadores de material reciclado, organizada por Mundano no encerramento do evento Pimp My Carroça em 2012. Foto tirada por Tiago Pereira, presente no curta metragem “História #22 – Pimp My Carroça – São Paulo/SP. Disponível em: <http://imaginanacopa.com.br/historias/historia-22/>.

No fim da tarde, o projeto encerrou com uma *carroceata*²³, em que o público e os artistas grafiteiros puxaram as carroças até a sede da prefeitura municipal, com o objetivo de protestar contra a falta de políticas públicas para esses trabalhadores. Desse modo, Mundano não apenas colocou sua arte em mais carroças como chamou a atenção para a condição desses agentes que até então eram invisíveis no dia a dia da cidade, como ele menciona no vídeo citado acima: “... *por fim, a carroça recebe a arte de um grafiteiro, e uma frase de impacto, para sair de lá zero quilômetro...*”²⁴.

A repercussão de seu projeto foi grande, tanto que foi reproduzido em outros locais, como no Rio de Janeiro entre os dias 13 e 22 de junho de 2012, momento em que ocorria a *Rio mais 20*, a conferência das Nações Unidas sobre o desenvolvimento sustentável. De acordo com os organizadores, o objetivo era levar para o debate a questão do trabalho desses recicladores, que são fundamentais para a ideia do desenvolvimento sustentável. (DURAN 2012).

O projeto também foi desenvolvido na cidade de Curitiba, onde artistas se reuniram para somar a arte do graffiti com o trabalho de muitos catadores de material reciclado. Inspirados pelo projeto de Mundano que ocorreu em São Paulo, contribuíram para retirar aqueles trabalhadores da invisibilidade urbana por meio da arte do graffiti (RUPP 2013).

O sucesso desse projeto foi tanto, que no ano de 2014 ele se repetiu, mas dessa vez com pagamento da prefeitura, que custeou o projeto com um valor de noventa e um mil reais.

A partir dessas realizações, Mundano foi convidado por muitos programas de televisão como *Manos e Minas* da TV Cultura e o *CQC* da Emissora Bandeirantes para falar sobre seu trabalho (ABBUD 2013).

A partir desse panorama, nota-se que o evento do *Pimp My Carroça* e a relação que Mundano procurou estabelecer com os carroceiros foi algo que teve grande recepção por parte do público, e possivelmente um dos motivos esteja relacionado ao ato de protesto que está implícito na ação do grafiteiro, que procura mobilizar sua arte como forma de defender duas causas sociais, o trabalho de coleta de resíduos dos carroceiros, e o meio ambiente.

²³ Manifestação feita por carroças dos recicladores envolvidos no projeto de Thiago.

²⁴ Entrevista contida no vídeo PIMP My Carroça. Criador e Curador: Mundano. Direção: Leon Mosditchian, Mauro Moreira. Produção Pedro Adati, 15:50 min. Color. Produtora Duca Films, 2014, Material on-line. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSajqhXSiPk>.

Percebeu-se que a relação com os carroceiros evidenciou o trabalho de Mundano, e essa projeção pode ser abordada de muitas maneiras. Uma delas é a partir de uma perspectiva mercadológica, em que o artista busca visibilidade, para no segundo momento poder comercializar seus trabalhos por preços elevados.

O que justifica essa opção de investigação é o fato de que a maioria do público não aprecia as obras do ponto de vista estético, mas sim por outras questões, como por exemplo, o discurso de defesa de causas ambientais e sociais. De fato, isso não é um problema ou atípico no mundo da arte, mas o que chamou a atenção é que o artista, ao ter ciência dessa recepção, passou a produzir obras com temáticas específicas destinadas à venda, como será mostrado na sequência.

Mario Pedrosa, ao estudar o mercado de arte, interpreta essa postura de protesto como algo comum ao mundo da arte, sendo inclusive fundamental para que os preços de algumas obras subam. O autor entende que esse mecanismo se desenvolve devido ao fato de que o público se espelha no artista transgressor, como se ele fizesse algo que o público quer fazer mas não consegue ou não tem coragem para tal (PEDROSA, p. 538, 1980):

“Para fixar o valor da obra no mercado, não tem nenhuma importância se, dentro da sociedade capitalista, o artista lhe é servil e intransigente defensor de seus valores ou se é contestador e denuncia seus vícios. Inclusive, poderíamos dizer que, no mercado capitalista, o protesto tem melhor cotação que a postura submissa. Assim, o artista famoso representa, dentro da sociedade burguesa, a plena encarnação do herói individualista, o maior fetiche criado por essa sociedade e, por isso, por encarnar seu mito primordial, essa sociedade vê-se obrigada a gratificá-lo com todos os bens que possui...”

Por esse ponto de vista, pode-se apontar uma hipótese para a receptividade das obras, partindo da ideia de que, ao relacionar a sua arte ao trabalho marginalizado dos carroceiros e a luta pelo meio ambiente, faz com que o público tenha uma predisposição a aceitar seus grafittis, como se assim diminuíssem sua sensação de culpa por produzir lixo e ignorar esse trabalhador no dia a dia.

Essa hipótese pode parecer um tanto problemática se levarmos em conta que o artista procura atingir seu público por meio do ultraje, da denúncia, ou seja, por meio de uma tentativa de choque em que mostra ao espectador aquilo que ignora no dia a dia da cidade. No entanto,

em se tratando de dinâmica de arte, por mais contraditória que possa ser essa hipótese, ela encontra respaldo na opinião de Leo Steinberg, (STEINBERG, p. 24 2008):

“Essa rápida domesticação do ultraje é o aspecto mais característico de nossa vida artística, e o lapso de tempo entre o choque recebido e os agradecimentos devolvidos torna-se progressivamente menor. Na escala atual da adaptação do gosto, leva cerca de sete anos para um artista de temperamento impetuoso deixar de ser enfant terrible e tornar-se um estadista maduro – não tanto porque ele muda, mas porque o desafio que lança ao público é rapidamente assimilado.”

Ao se analisar a opinião de ambos os autores, chega-se a um esclarecimento maior a respeito da hipótese da recepção da obra de Mundano, em que se pode dizer que mesmo o artista mobilizando a sua arte para um choque, este é algo assimilado positivamente pelo público, como se o público reconhecesse na ação do artista algo positivo, mesmo que para isso, anteriormente, tenha que reconhecer a sua culpa por produzir lixo em excesso e por ignorar o trabalho do catador. A apreciação da obra e a participação nesse evento podem ser vistas como uma maneira do público redimir sua culpa, onde por consequência o artista passa a ter o reconhecimento, prestígio e a ter a sua ação valorizada. É necessário analisar alguns discursos proferidos por aqueles que se pronunciaram sobre esse projeto, para que assim se possa pôr à prova a hipótese mencionada.

No dia 20 de março de 2012, o artista esteve presente no programa CQC 3.0, transmitido via internet, e nele foi entrevistado por Marcelo Tas, Marco Luque e Oscar Filho, além de realizar um graffiti no cenário do programa.

Em determinada parte da entrevista, deu-se o seguinte diálogo²⁵:

Marcelo Tas: Mundano é um cara que grafita, não só o graffiti que a gente conhece, urbano etc e tal, mas objetos urbanos. Como o que por exemplo?

Mundano: Como carroças né, dos catadores.

²⁵ Entrevista de Mundano concedida ao programa CQC 3.0, em 20 de março de 2012, disponível em: cqc 3.0 integra 19 03 2012 mircmirc, <https://www.youtube.com/watch?v=Fg7DcjSDJ2M>.

Marcelo: Carroça daqueles que (Faz uma mímica imitando o trabalhador)

Mais adiante:

Mundano: Eu coloco umas frases para tirar umas ondas né, para reciclar os políticos ...

Marcelo Tas: Tipo o que?

Mundano: Se o político corrupto fosse reciclável os catadores estariam ricos.

(Aplausos dos entrevistadores e da plateia)

Entre os meses de junho e julho de 2012, a revista *Continuun* publicou uma matéria sobre a ação de Mundano junto aos catadores e também mostrou um pouco do modo como o projeto foi recebido pelo público (DURAN, p. 19 2012):

“O sucesso do Pimp My Carroça não foi à toa. A reciclagem dos resíduos que a população produz é um dos temas mais caros hoje para qualquer cidade do mundo. E o Pimp My Carroça chega à ponta mais fraca – e ao mesmo tempo fundamental – da questão, que são os catadores de recicláveis e sua invisibilidade para a sociedade e o poder público.”

Percebe-se até o momento que o vínculo da arte do graffiti com o trabalho do catador foi fundamental para a recepção das obras do artista. No entanto, pode-se notar que os discursos proferidos nesse evento ressaltam mais o trabalho social com os catadores do que a arte do graffiti em si. Este fato pode erroneamente sugerir que a qualidade da produção de Mundano reside apenas na ação social que promove, o que não é verdade, pois suas produções possuem qualidade estética, como visto anteriormente.

Por hora, resta ver o modo como o dono da carroça, ou seja, o trabalhador, recebeu a arte e para tal pode-se atentar a fala de Bahia, carroceiro, coletor de resíduos recicláveis em São Paulo, que dá a sua opinião no documentário *Pimp My Carroça*²⁶:

²⁶ Entrevista contida no vídeo PIMP My Carroça. Criador e Curador: Mundano. Direção: Leon Mosditchian, Mauro Moreira. Produção Pedro Adati, 15:50 min. Color. Produtora Duca Films, 2014, Material on-line. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSajqhXSiPk>.

“Desde 1986 nessa luta e nunca tivemos esse privilégio como esse de hoje aqui pra nois, catadores de papel, ta aqui, sendo homenageados tendo nossa carroça reformada. Quantas vezes nos perdemos ela na rua porque a prefeitura passava e levava a nossa carroça embora e a gente ficava em casa sem poder trabalhar, tinha que arranjar outra para a nossa sobrevivência de novo.”

A fala do catador Bahia ressalta que a importância da ação está na reforma da sua carroça bem como a atenção que é dada a todos da sua categoria, mas na sua fala também não se nota nada especificamente em relação ao graffiti de Mundano.

Outro catador chamado Renancir também estava presente e deu sua entrevista, em que disse:

“Eu vim aqui para ter mais visibilidade, não apenas pra mim, mas pros meus amigos carroceiros, que tem muitos que não veio porque tão trabalhando. Hoje eu tirei o dia pra tá aqui, mas se não fosse isso eu estaria aí na rua trabalhando, para manter minha família com dignidade, entendeu? Porque muitas vezes, o cara olha e fala aí: pô esse cara aí sujando a avenida, atrapalhando o trânsito. Mas não sabe ele que com o meu trabalho eu tô limpando a cidade e com isso ajudando a manter minha família.”

O catador Bispo, chefe de uma das cooperativas de reciclagem também dá a sua opinião:

“O carro pintado aumentou a coleta, aumentou os ganhos da cooperativa, e aumentou o ganho do catador, o meio ambiente ganhou, o planeta ganhou e nós catadores ganhamos”.

Do mesmo modo que as opiniões anteriores, ficou claro o discurso na abordagem desse evento como um momento de atenção aos catadores e ao meio ambiente, mas não se notou um discurso que procure especificar a arte posta nas carroças. De todas as falas, a que mais se aproximou foi a do catador Bispo, que afirmou que a pintura da carroça deu um aspecto melhor

à sua ferramenta de trabalho, o que reverteu em um aumento da coleta. Ainda assim, não menciona, especificamente, o fato de que sua carroça recebeu um graffiti.

A ausência de especificidade é algo interessante. Sabe-se que os catadores não são pessoas aprofundadas no assunto ou fazem parte dessa cultura como critério para receber essa pintura em suas carroças, mas isso mostra um ponto falho no discurso de Mundano, quando diz que um dos objetivos é a integração da arte do graffiti ao dia a dia do catador, pois o que começa a se notar é que essa integração é superficial no sentido de que a arte é apenas posta na carroça. O trabalhador não foi instruído sobre a tipologia daquela arte e nem a absorveu de forma espontânea.

Além dos carroceiros, o evento também contou com a presença de outras pessoas que estiveram presentes na condição de voluntárias, que também falaram ao documentário, como um artista grafiteiro chamado Felipe Comide, que menciona:

“ Se a gente for ficar na dependência de uma solução milagrosa de um redentor que vá vir salvar o nosso país o nosso mundo nunca vai acontecer né? Aqui está o processo de saber que são as migalhas que vão fazer a diferença, e são essas migalhas que as vezes crescem e viram um bolo gigantesco ”

Em sua fala, o grafiteiro Felipe Comide se refere ao modo como Mundano organizou o evento recorrendo a doações, no entanto, ele não faz referência ao fato da arte do graffiti ter sido mobilizada para evidenciar o trabalhador e a sua carroça.

Durante o curta metragem, o único personagem que se referiu diretamente à arte do graffiti foi Mundano. Em seu discurso, ele disse:

“Esse projeto é justamente a junção de uma arte marginalizada que é o graffiti com o catador que é um agente marginal, transformando a arte, levando-a e aproximando das pessoas. Fazendo esse papel a gente vai transformar eles de agentes marginais para agentes ambientais, eles já são, mas vamos dar esse reconhecimento a eles.”

Mundano fez questão de frisar o fato de que o graffiti foi mobilizado em prol de uma causa social, e ele vai um pouco mais longe ao mencionar o conceito por trás de sua ação, qual seja a ideia de união entre dois marginais, o graffiti e o catador. Mas por mais que esse discurso tenha peso, uma vez que foi proferido pelo idealizador do evento, ficou evidente que o público,

os carroceiros e até mesmo os artistas voluntários, tinham outra perspectiva sobre a ação, pois tomaram esse evento como um trabalho social e não notaram a questão estética envolvida, ficando assim a arte renegada a um segundo plano.

Por um lado, a recepção do público e dos carroceiros presentes mostrou que não houve uma apreciação estética do evento, mesmo isso sendo um dos objetivos de Mundano. Mesmo assim, ficou evidente que a ação foi apreciada por causa da temática trabalhada, ou seja, a visibilidade do catador e a reciclagem do lixo.

Percebe-se que, como mencionado por Leo Steinberg, o ultraje foi assimilado pelo público, em uma postura de superação do choque causado pelo protesto do artista. Pode-se perguntar, no caso de Mundano: como a crítica proferida por ele, nessa ação, no *Pimp My Carroça*, foi assimilada pelo público?

Antes de responder, é importante mencionar que a ação de denúncia de Mundano não é única no mundo da arte, pois outros artistas partem da mesma premissa de politizar a arte, mobilizando-a a fim de denunciar algo, para assim propor uma reação para o espectador. Essa noção, ainda que criticada, é assim colocada por Jaques Rancière, (RANCIÈRE, p.64, 2012):

“... Nesse quadro, há, em segundo lugar, as estratégias do artista que se propõe a mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos...”

Se partirmos desse pressuposto, a arte se torna um meio de comunicação em que o artista transmite ao observador o seu posicionamento em relação à realidade e, ainda, se posiciona contrário a determinado fato com o intuito de instigar o seu observador a agir da mesma forma. E para otimizar a sua ação, faz isso no sentido da denúncia, ao mostrar algo que pretensamente não era de conhecimento do espectador.

Ao se questionar essa passividade do espectador em relação a realidade, de toma-lo como um ser que não tem conhecimento sobre o seu entorno, se isso for colocado na situação dos carroceiros, pode-se erroneamente pensar que são desconhecidos pela população de São Paulo, quando de fato são ignorados, ou seja, o grande público das obras de Mundano e a população no geral possuem conhecimento sobre o problema do lixo e sabem do trabalho que é feito pelos catadores, mas deliberadamente o ignoram, isto é, ignoram o artista.

Essa dinâmica do público em relação à denúncia proferida por um artista, também é de conhecimento de Rancière, (RANCIÈRE, p.75, 2012), sendo este o ponto pelo qual desconstrói o modelo de arte política mencionado acima:

“O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas a relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de um política que lhes seja exterior. Mas tão pouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva.”

Aqui cabe mencionar a opinião de outro teórico, Peter Burger, que ao tratar a respeito da arte na sociedade burguesa, também aborda a relação entre arte e política de uma perspectiva muito próxima àquela de Rancière (BURGER, p 97 2012):

“... Valores como humanidade, alegria, verdade e solidariedade são igualmente expurgados da vida real e preservados na arte. A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação. Estas são agrupadas dentro de um esfera ideal...”

As críticas de Rancière e Burger ao modelo de politização da arte usado por Mundano são válidas do ponto de vista científico, pois se pode tomar o *Pimp My Carroça* como uma produção de ficção, uma vez que se criou uma imagem de mobilização de forças em prol de uma causa, que por maior que tenha sido o número de pessoas e a cobertura da mídia, o problema permaneceu, pois ainda se produz lixo em São Paulo e muitos carroceiros são ignorados no dia a dia. Nas palavras dos autores, no que se refere ao conteúdo dos graffitiis, pode-se dizer que o *Pimp my Carroça* foi uma produção de ficção.

Se do ponto de vista científico, pode-se descartar o modelo de politização de arte usado, ao mesmo tempo, pode-se notar que é esse mesmo modelo que leva o público a receber e a apreciar sua produção, deixando as questões estéticas em segundo plano.

Podemos pensar que melhor abordagem para se compreender a recepção dessas obras é a de seguir, inicialmente, o que foi proposto por *Pedrosa, Steinberg e Burger*, e estabelecer como hipótese que essa apreciação possa ser resultado da postura do público, que vê em Mundano um tipo de herói metropolitano, que se engaja em prol de suas causas louváveis, como a dos catadores e a do meio ambiente. Isso parece justificar os favores materiais como o financiamento do *Pimp my Carroça* e a compra de suas obras nas exposições.

O choque e o ultraje proposto pelo grafiteiro são assimilados e superados pelo público de algumas maneiras, por exemplo se envolvendo diretamente na produção dos grafitis, como no dia do evento *Pimp My Carroça*, por meio do financiamento coletivo, como ocorreu com a campanha pela internet, ou ainda, por meio da compra das obras produzidas por esse grafiteiro.

Pode-se dizer que mesmo a ação de Mundano sendo de denúncia, ela é bem recebida, pois já é algo assimilado pelo público, como se o choque dessa ação tivesse ocorrido no início de seus trabalhos com os catadores por volta de 2007, mas que em 2012, esse desafio já tenha sido superado e atualmente o artista conte com o apoio do público. Nas palavras de *Steinberg*, Mundano teria já passado da fase de *enfant terrible* para o *estadista maduro*.

O fato de haver uma diferença no processo comunicativo entre aquilo que foi proposto pelo artista e aquilo que foi recebido pelo público, mostra a complexidade da proposta de Mundano, o que permite avaliar que uma análise mais detalhada da recepção de suas obras não deva se deter apenas a esse evento acima mostrado. Voltaremos nosso olhar para a trajetória do artista e investigar outros momentos da relação de Mundano com causas sociais, políticas e ambientais, não no sentido de compreender as influências e as referências de seus grafitis, com já estudado, mas sim, para investigar como algumas ações foram melhor sucedidas que outras em sua trajetória.

Se a hipótese afirmada acima for correta, perceber-se-á na trajetória do artista, uma correspondência entre três pontos: sua criação e ação junto ao carroceiros, a recepção do público e a sua presença no mercado de arte. Assim, lançaremos nosso olhar para o início da relação de Mundano com os carroceiros, no ano de 2007, momento em que já era conhecido por seus embates com o poder público, quando se podia chama-lo de *enfant terrible*, para assim relacionar a recepção de suas obras, com sua passagem por exposições e galerias.

3.1.2 Mundano e os carroceiros: a trajetória de *enfant terrible*.

3.1.2.1 *Enfant terrible*.

Antes de abordarmos o início da relação de Mundano com os carroceiros, é preciso retomar algo a respeito da politização da arte desse artista, pois como foi visto acima, ele recorre a um modelo de produção considerado superado por alguns autores, em que procura difundir um discurso de crítica à produção de lixo e de defesa do meio ambiente, no sentido de mobilizar seu espectador para uma ação em específico.

Apesar desse tipo de politização ser considerado superado, não quer dizer que sua produção seja desprovida de um aspecto político, pois se notou que, ao fazer sua arte em um suporte atípico, como a carroça ou de propor que sua arte circule pela cidade ao encontro ao espectador, Mundano reveste sua arte de um aspecto político no que se refere à fatura da obra. Vê-se a transferência dessa arte para um suporte atípico, a carroça, permite a circulação no espaço urbano à medida em que ela é usada pelo catador para realizar a atividade de coleta, o que contribui para a divulgação da arte e da ação do artista em um suporte que não é acessado pelo poder público, conferindo maior durabilidade para a sua arte.

Pode-se notar ainda um certo direcionamento da arte para a *práxis* vital, pois ela passa a fazer parte do dia a dia do catador e do espectador à medida em que circula pelo espaço urbano, fato esse que pode ser comparado à postura de outros artistas contemporâneos, que também propuseram a saída da arte do circuito dos grandes museus e galerias, cujo objetivo era a maior integração com o cotidiano.

Essa postura em direção ao cotidiano é também carregada de uma ação política, como propõe Peter Burger, (BURGUER, p 96 2012):

“... É negada não uma forma anterior de manifestação de arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas. Quando os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente devesse se tornar prática, tal exigência não diz que o conteúdo das obras de arte devesse ser socialmente significativo. Articulando-se num outro plano que não os conteúdos das obras individuais, ela se direciona para o modo de função da arte dentro da

sociedade, que determina o efeito das obras da mesma forma como o faz o conteúdo particular.”

O teórico aponta o fato de que uma das propostas dos vanguardistas foi a aproximação entre arte e o dia a dia das pessoas, ação essa que é percebida em primeiro na arte do graffiti e, em seguida, na trajetória de Mundano, pois ao deixar de ser pichador e assumir o título de grafiteiro, ele se colocou dentro de um movimento iniciado por volta de 1970, na formação da Cultura Hip Hop, que propunha por meio do graffiti a aproximação entre arte e *práxis* vital, denominado pelos participantes de democratização do acesso à arte.

A sua especificidade, porém, no caso das carroças, é que fez isso grafitando a carroça do catador e, ainda, do mesmo modo que os vanguardistas, que viam a arte relacionada a *práxis* vital por meio de sua função, nota-se que ele também procura mobilizar a arte para evidenciar o catador e o seu trabalho, ou seja, a função de sua arte é mostrar o que pretensamente não é visto.

Dito isso, e retomado esses aspectos técnicos, pode-se dizer que Mundano, ao procurar estabelecer uma comunicação com seu espectador por meio da arte, o faz propondo a fatura de obras em um suporte que não pode ser acessado pelo poder público, na hipótese de uma ação repressora, e que ainda circula pelo espaço urbano ao encontro do espectador. Assim, se a política da arte desse artista, no que se refere ao tom de denúncia, pode ser considerado superado, nota-se que outros dois aspectos políticos em seus graffiti permanecem muito fortes, isto é, a ação de ocupar o espaço urbano junto com o espectador, e a produção de arte em um suporte isento da ação repressora do Estado.

Pode-se compreender que, ao pensar as estratégias de produção de seus graffiti, o artista esteja procurando garantir duas coisas: a permanência pelo maior tempo possível de sua mensagem, e que esta não fique estática como um outdoor ou uma placa, mas que vá em direção ao espectador. Esse fato pode ser melhor compreendido a partir de Steinberg, quando comenta a respeito do processo de feitura de arte, (STEINBERG, p 27 26):

“... Ela sempre nasce da ansiedade (...) Parece-me uma função da arte moderna transmitir essa ansiedade ao espectador, de modo que seu embate com a obra seja – pelo menos enquanto ela é nova – um problema existencial genuíno.”

O que se pode chamar de ansiedade na ação de Mundano é o fato dele pensar estrategicamente a comunicação com seu espectador, como visto acima, junto com um tema

que provoque um problema existencial em seu público, uma reflexão a respeito da produção de lixo e de como esses resíduos são coletados por alguns trabalhadores.

Assim, o que se chamou de *enfant terrible* acima, pode ser considerado esse artista que produz obras carregadas de aspectos políticos que não estão relacionados diretamente ao conteúdo ou à mensagem, mas sim à produção de arte em um suporte que não possa ser acessado pela censura do poder público, que circule pela cidade de encontro ao espectador, e que faça parte do dia a dia, do carroceiro e do espectador.

Partiremos do modo como o público se relaciona com a produção desse artista sem perder de vista os aspectos que realmente revestem a arte desse grafiteiro dos aspectos políticos.

3.1.2.2 O começo com os carroceiros

Como já mencionado anteriormente, o início da relação de Mundano com os carroceiros se deu em meados de 2007, quando um encontro com um catador de material reciclado teria lhe dado a possibilidade de produzir sua arte em um suporte até então novo para o artista, como mostra a imagem 66.

Imagem 66



Carroça número 1, autoria Mundano. Intervenção feita em uma carroça de coleta de produtos recicláveis, em 02 de fevereiro de 2007. De acordo com o artista esse foi o evento que deu início a sua relação com os catadores de material reciclado. Foto tirada pelo próprio artista e disposta em sua página pessoal no Flickr: <https://www.flickr.com/photos/artetude/403371613/>.

Nessa produção, a arte foi realizada apenas no pneu da carroça. Nela, o artista procurou evidenciar um trabalhador que, dado o ofício que exerce, não é percebido no dia a dia, ação essa cujo o objetivo é propor uma mudança de postura no espectador.

Pode-se notar que o artista procura criar um discurso a respeito dessa carroça, qualificando-a como obra de arte, o que pode ser ressaltado pelo modo como o grafiteiro decidiu fazer a sua intervenção, na forma de assinatura, como se ele passasse a qualificar a mesma como obra de arte a partir da inserção de sua assinatura.

Do ponto de vista estético, o graffiti mesmo que resumido apenas à assinatura, mostra a arte sendo aproximada da práxis vital, sendo mobilizada para fazer parte do dia a dia do dono dessa carroça como parte de seu ofício. Essa arte não se relaciona apenas ao enfeite, à decoração gratuita, mas a um processo maior de visibilidade no espaço urbano para o trabalhador e para o graffiti, como explica Mundano no depoimento que acompanha a imagem em sua página pessoal no Flickr.

“Estava eu voltando da minha comemoração dos meus 21 anos quando resolvi fazer uns traços aí pelo mundão... do estilo rasteiro e ligeiro, no meio das pinceladas passa esse mundanóide (que tive a infelicidade de esquecer o nome) ao meu lado e como a solidão por estar a margem da sociedade puxou uma conversa pra lá de atípica, do tipo de fazer perguntas que eu não saberia responder, do naipe:

- Quanto tempo eu levo para dar a volta do mundo com minha carroça?

Achei do caralho nossa interação e nosso papo durou uns 20 minutos e aí pra registrar essa experiência no dia de iemanjá da selva de concreto, pincelei as rodas que sustentam toda essa obra de arte embarçada ambulante.”

A recepção dessa produção pode ser analisada a partir dos comentários que a foto e o texto receberam na página pessoal do artista, como a de *Ana Carmen Foschini*²⁷:

“Gostei da iniciativa: o suporte é original e a vida do dono da carrocinha ganha um pouco de cor e ainda fica mais segura, como vc disse, porque os motoristas o enxergam. Enfim... Gostei mesmo.”

Outro comentário é de alguém que se identifica como *Bru Vise*, que ao comentar a arte na carroça faz referência à Lei Cidade Limpa: *“esse é o verdadeiro projeto cidade limpa quebra o do kassabundao no meio.”*

Como se sabe, essa lei a que se refere o comentário foi criada em São Paulo pelo prefeito *Kassab*, e a mesma compreendia a arte do graffiti como um tipo de poluição visual e por isso passível de ser apagada. E o que *Bru vise* quis dizer, de modo irônico, é que a ação de grafiteagem de Mundano e o trabalho do catador foram mais eficientes para a paisagem urbana de São Paulo que a postura da prefeitura.

No entanto, ao se notar o processo comunicativo, nota-se que o artista tem uma determinada visão sobre essa obra, pois diz que: *“pinchei as rodas que sustentam toda essa obra de arte embarçada ambulante”*. Do ponto de vista do artista a ação não se resumiu a um aspecto social, mas teve uma proposta estética, como se ele quisesse partir do caos da composição da carroça para produzir uma obra que não fosse apagada pela prefeitura e que ainda circulasse pela cidade.

Se esse foi o recado que, do ponto de vista artístico, o grafiteiro procurou passar, os espectadores focaram mais nos aspectos sociais como comprovam os comentários a respeito da carroça número 1 quando dizem: *“... a vida do dono da carrocinha ganha um pouco mais de cor...”*, *“... esse é o verdadeiro projeto cidade limpa...”* Isto não quer dizer que o aspecto estético foi totalmente ignorado, pois algumas pessoas tiveram sensibilidade para olhar para a sua obra do ponto de vista artístico, como atesta parte do comentário de Ana Carmem Foschini, transcrito acima: *“... o suporte é original...”*, em que nota que a arte do graffiti foi transferida para um suporte atípico.

Nesse momento, começa a ganhar força a ideia de que o espectador se relaciona com essas obras de Mundano por enxergar nessas produções um tipo de causa social, e que mesmo

²⁷ Idem.

sabendo que é parte do problema, por produzir lixo e ignorar o trabalhador, acaba vendo nessa arte uma denúncia da realidade, em que tem a ideia de resolução do problema, como se essa denúncia fosse o princípio da mudança da trajetória desse trabalhador.

Como se trata de uma ação pontual, destinada apenas a equipar e a decorar a carroça do trabalhador, sabe-se que a situação desse indivíduo permanece a mesma, o que converte a ação de Mundano em algo destinado a aliviar as forças existentes por mudanças, pois ao invés de tocar em pontos mais centrais para esse trabalhador como a mudança de ofício ou de moradia, apenas equipa sua ferramenta para que o trabalho marginal continue sendo feito.

A partir desse dado, pode-se inferir que o artista sabe o modo como o público se relaciona com sua arte e se apropriou dessa recepção, para com isso dar continuidade a propostas estéticas similares que lhe garantiram maior recepção pelo público, como de fato ocorreu em outras ações, como por exemplo em *São Paulo cem carroças* e no *Pimp my Carroça*.

Um olhar mais abrangente permite visualizar que no ano em que Mundano iniciou sua relação com os catadores, ele produzia graffiti em outros suportes, um dos mais emblemáticos foi o bloco de concreto em frente à Câmara dos Vereadores de São Paulo, que na ocasião lhe rendeu uma queda de braço com a prefeitura, por conta da Lei Cidade Limpa criada também em 2007, em que o artista fez cerca de 13 intervenções. E o interessante disso é que comparar essa produção com as das carroças, estas últimas lhe proporcionaram maior visibilidade. O artista escolhe essa linha de produção, que resultou em duas exposições intituladas *Cidades Recicláveis*, sendo uma no ano de 2009 nos EUA, já estudada anteriormente, e outra no Brasil em 2010, no espaço Ásia 70, no Brooklin, imagem 67.

Imagem 67



Cartaz da exposição Cidades Recicláveis, autoria Mundano. Essa exposição foi realizada no espaço Ásia 70, contou com a curadoria de Anapana e a participação de muitos artistas entre grafiteiros e pintores, ocorreu de 10 de março à 10 de abril de 2010. Imagem retirada de: <https://www.flickr.com/photos/artetude/4419195085/in/album-72157624748751652/>.

No cartaz pode-se ler:

Depois de pintar mais de 70 carroças de catadores de material reciclável, o artista Mundano percebeu que, em São Paulo, é preciso reciclar muito mais do que o lixo. A convivência com esses catadores aguçou ainda mais a indignação que o grafiteiro imprimia nos muros paulistanos, com caras coloridas e frases de questionamentos. Agora, após voltar de uma bem sucedida exposição em Nova Iorque, Mundano leva seu olhar sobre a cidade para as telas e outros suportes da exposição Cidade Reciclável, que apresenta no Espaço Ásia 70.

Exposição de 10 de Março a 10 de Abril. De quarta a sábado a partir das 19 horas. Local, Ásia 70 – entrada pela Rua Domingos Andrade, sem nº. (trav. Da rua Kansas) e pela Avenida Nova Independência n. 865 (trav. Da Avenida Bandeirantes) – Brooklin. www.asia70.com.br. Tell. 11 5102 2215.

Sobre o artista.

Mundano é um artista que há 6 anos vem colorindo os muros cinzas de São Paulo e deixando sua marca pela cidade. O grafiteiro de apenas 24 anos faz obras que chamam a atenção em meio ao caos urbano, e usa o graffiti como forma de revolução social. O desenho de seus personagens vem acompanhado de frases que pretendem despertar a reflexão da população: “Você é um escravo do trânsito”, é uma das mais frequentes. As mensagens são escolhidas de acordo com a realidade do local, e das pessoas que transitam ali. Um dos projetos do artista é a pintura das carroças usadas pelos trabalhadores que recolhem material para reciclagem nas ruas, com mensagens que defendem esse trabalho marginalizado que representa 80% da coleta de recicláveis na cidade. Os graffiti de Mundano podem ser vistos nas favelas, muros em grandes avenidas de São Paulo, e também no site, www.flickr/artitude.

Nessa exposição, o artista comercializou algumas obras, como uma escultura feita a partir de algumas sucatas que após receberem a arte do graffiti se transformaram em obras de arte, imagem 68.

Imagem 68



2h e 43 por dia no trânsito de São Paulo. Autoria Mundano, graffiti feito sobre sucatas de madeira em 2009. Foto tirada pelo próprio artista e disposta em sua página pessoal no Flickr: <https://www.flickr.com/photos/artetude/4830378105/in/album-72157624748751652/>.

Nessa obra, além da referência ao catador de material reciclado no canto inferior esquerdo, e ao caos urbano, marcado pelos veículos e pela fumaça, nota-se também, na parte superior um letreiro escrito UEPA, possivelmente uma referência à Unidade de Estimulação Pedagógica Alternativa, uma instituição que trabalha com a reabilitação de pessoas com deficiência e com dificuldade de aprendizagem, que fica próxima ao ateliê do artista.

Ao se compreender a obra a partir do letreiro e da iconografia, nota-se que o artista procurou sugerir que a solução para o caos urbano de São Paulo fosse uma questão de reeducação pedagógica, pois na imagem proposta o único que realmente faz algo de produtivo pelo meio ambiente é o catador, que está com sua carroça abarrotada.

A exposição nos EUA, o cartaz da exposição no Ásia 70 e a obra comercializada, mostram o que se vem sugerindo nesse texto, isto é, que a relação de Mundano junto aos carroceiros foi algo muito mais produtivo para a sua imagem de artista e para o comércio de suas obras, do que suas outras intervenções. Isso também reforça a ideia de que o público tenha uma predileção por suas obras relacionadas a causas sociais do que aquelas relacionadas à política, tanto que em 2012 sua ação junto aos carroceiros, na performance *Pimp My Carroça*, ele contou com maior visibilidade de público e da mídia do que com a exposição organizada em 2013, intitulada *Tempos Mundanos*, cujo objetivo era estabelecer crítica política a partir de vários temas, como mobilidade, educação, segurança, habitação, transporte e lixo.

Esse contato com os catadores trouxe uma recepção muito positiva por parte do público, tanto que o artista deu um passo maior em sua carreira criando sua própria galeria de arte em 2011, intitulada *Parede Viva*. Esse fato será melhor trabalhado mais a frente e por hora é interessante pontuar algo um pouco contraditório na relação do artista com os carroceiros. Se essa relação mostrou ser positiva para o artista, a medida em que produziu graffiti em tom de denúncia a respeito do meio ambiente e das condições de trabalho do catador, ele também se tornou dependente dessa situação, ou seja, é por meio do trabalho do catador e da situação ambiental criticada, que ele, enquanto artista, produz sua arte e passa a ter maior reconhecimento do público.

Fica portanto, cada vez mais evidente que, mesmo sendo possível visualizar uma proposta estética do ponto de vista teórico metodológico, o público recebe suas obras do ponto

de vista social. E ainda, parece ser evidente que o artista tem conhecimento desse fato e usa isso a seu favor para adquirir mais visibilidade para si e para suas obras.

Para confirmar essa posição, é importante atentar para outro ponto, para uma postura que parece ser implícita na feitura dessas obras, qual seja o discurso sobre o acaso criado por Mundano, cuja finalidade é invocar a ideia de um artista que cria sem planejamento, mediante incursões esporádicas pelo espaço urbano. Suas obras parecem, assim, ser resultados de encontros inesperados com esses trabalhadores, como mostra um trecho da fala transcrita acima, onde diz: “... *do estilo rasteiro e ligeiro, no meio das pinceladas passa esse mundanóide...*”.

No que se refere a essas produções junto aos carroceiros, a ideia do acaso é questionável, pois a feitura de um graffiti em uma ferramenta usada diariamente para o trabalho não pode ser fruto do total acaso, pelo simples fato de que o artista necessita minimamente negociar com trabalhador, dar uma pequena ideia do que pretende fazer, fato esse que já demanda o mínimo de planejamento.

O questionamento do acaso na feitura de uma obra de arte não é algo que se faz especificamente sobre a produção de Mundano, mas que está inserido dentro de um debate muito maior, como mostra *Greenberg* ao compreender o resultado final da obra como resultado do projeto do artista (GREENBERG p 2013):

“Para dizê-lo mais uma vez: a qualidade na arte parece de certa perspectiva bastante real, ser diretamente proporcional à densidade ou ao peso na decisão que foi tomada em sua realização. E boa parte dessa densidade é gerada pela pressão da resistência imposta pelas convenções de um determinado meio de comunicação. Essa pressão também pode guiar, evocar e inspirar, pode ser uma força facilitadora bem como de resistência; e pode guiar facilitar, evocar e inspirar precisamente em virtude de sua resistência. “

O teórico mostra que o resultado final de uma obra de arte é passível de previsão do artista, principalmente se esse procura produzir em diálogo com o contexto no qual está inserido, em que este pode ser gerador de pressão ou convenção, que por sua vez pode contribuir ou limitar a feitura da obra, como se o artista, ao produzir a sua arte, transitasse na linha tênue das convenções e pressões impostas pelo contexto.

No caso de Mundano, pode-se dizer que o contexto gera pressões sobre ele, e uma dessas pressões é o fato de produzir uma arte que é considerada pelo poder público como poluidora da paisagem urbana, motivo pelo qual é perseguida.

Outras pressões a que o artista está submetido e que igualmente o obrigam a planejar seus passos são aquelas que vem, por exemplo, do mundo da arte e do mundo do graffiti, que criam um discurso de valorização dos artistas que sejam conhecidos pelo público. Isto estimula Mundano e muitos outros artistas iniciantes, grafiteiros ou não, a buscarem esse reconhecimento do público como parte de sua ambição pessoal de entrar no mundo da arte.

Essa situação levou Mundano a se apropriar de um suporte que poderia lhe conferir mais visibilidade no espaço urbano, tanto para o público em geral como para os seus pares no mundo da arte urbana, uma vez que a carroça, ao circular pela cidade, acaba por divulgar a obra e o artista.

Para não ficar apenas com o posicionamento de Greenberg, sobre a questão da causalidade na produção da obra de arte, vale a pena atentar para as palavras de outro teórico (BURGER, p 124, 2012):

“...Deve-se destacar nesse panorama a produção direta do acaso. Esta não é resultado de uma espontaneidade cega no trato com o material, mas, ao contrário, provém do mais exato dos cálculos...”

O teórico mostra não apenas como a ideia de acaso na produção de arte é algo contestável, mas vai além, permitindo compreender que o discurso artístico criado em torno do acaso é algo também pensado pelo artista, possivelmente como parte de seu esforço para referendar a sua obra, uma estratégia pela qual pretende atingir o público, curadores e galerias de arte.

É bom observar que não é intenção da pesquisa questionar e avaliar de um ponto de vista maniqueísta as estratégias que o artista usa para ganhar espaço no mundo da arte. O objetivo é aprofundar a relação entre o público e obra, e entender como ocorre a recepção e as estratégias que o artista usa a partir do conhecimento que tem do modo como suas obras são apreciadas.

Outro fator que mostra qualidade estética na produção é o conceito criado pelo próprio artista, que pressupõe criar graffiti nas carroças como parte de um esforço de união de dois

marginais: a arte do graffiti e o trabalhador catador de recicláveis. A respeito da politização da arte de Mundano, sua relação com os carroceiros lhe permite produzir obras que o poder público não tem acesso para censurar, que ao mesmo tempo circulam pelo espaço urbano e passam a fazer parte do dia a dia, do trabalhador de do espectador.

Ficou evidente que parte das ações revelam um planejamento do artista cujo objetivo é a promoção pessoal para o público e para o mercado de arte. Esta ação não é exclusividade do grafiteiro Mundano e por isso mesmo não é passível de julgamento, mas, sendo aceita, lança uma questão a respeito da tipologia da arte que produz, pois ao se definir como artista grafiteiro, disposto a abrir o código dessa arte ao público, pressupõe-se que ele produza graffiti.

Não é nosso escopo fechar esse questão ou entender de forma plena o debate sobre a tipologia de uma produção, se é ou não graffiti. Nesse momento, tendo em mente a estratégia do artista e a recepção de suas obras pelo público, é hora de aprofundar na questão da recepção de sua produção, lançando dessa vez o olhar para o tipo de obra que passou a produzir no momento que começou a ser apreciado pelo público e pelo mercado de arte. Assim, tentaremos confirmar se a receptividade de seus trabalhos pelo grande público se dá mais pelos temas que escolhe ou pela qualidade estética de suas composições. E para tal se olhará atentamente para o seu envolvimento no mercado de arte como galerista, no momento da criação de sua galeria *Parede Viva*, bem como na participação em algumas exposições. Neste momento de sua trajetória, pode-se afirmar que se tornou, nas palavras de *Leo Steinberg*, “*um estadista maduro*”, pois mesmo mantendo um certo questionamento do poder público e até mesmo um tom de protesto, tem uma produção voltada para o mercado.

A fim de se aprofundar na questão, também se terá o olhar atento para outras produções do artista que não contaram com a mesma recepção das obras feitas com o tema do meio ambiente e dos carroceiros, como as obras que abordam o tema da Copa do Mundo e das manifestações de 2014, devidamente documentadas em uma visita a seu ateliê.

3.3: Mundano, o estadista maduro.

Como já mencionado acima, umas das prerrogativas de um artista plástico ou de um grafiteiro é a divulgação. Ambos querem ser conhecidos pelo público e ambos almejam poder viver de sua arte. No que se refere ao primeiro, a entrada para o mundo da arte é sinônimo de reconhecimento da qualidade do trabalho, já quanto ao segundo isso passa a ser visto de modo mais complexo, pois os grafiteiros em um modo geral, entre eles Os Gêmeos e Mundano,

concordam que o graffiti é uma ação de contestação política, de interferência na paisagem urbana que se dá por meio ilegal. Logo, as suas interferências no espaço urbano podem ser consideradas graffitis, já o que fazem para o mercado possuem outra tipologia.

Mesmo que isso possa sugerir uma complexidade e até mesmo uma indefinição na tipologia da obra produzida, fato é que, é cada vez mais, há a entrada de artistas grafiteiros para o mercado da arte, como é o caso de grandes artistas como os mencionados acima e tantos outros como Cranio e Zezão. Este fato mostra uma recepção positiva de seus trabalhos pelo público e pelo mercado.

A exposição e a busca de visibilidade de artistas grafiteiros no mundo na arte não é fenômeno recente, mas é algo que remonta à década de 70 quando até mesmo pichadores buscavam esse espaço, como comenta Lara (LARA, p. 147, 19996):

“Ambas as formas de manifestação souberam sair da clandestinidade e conquistar sua sobrevivência no mercado competitivo. Os grafiteiros na década de 70 se aproximaram das galerias abrindo o mercado para um novo tipo de arte, elaborada em madeira recortada e outros suportes que pudessem abrigar essa arte efêmera. Já os pichadores acharam na letra grafitada uma forma de saírem da marginalidade e se tornarem "grafiteiros". Neste período o grafiteiro gozou de um certo status, pois seu trabalho agradava a uma parcela da sociedade, permitindo que ele atuasse à luz do dia”.

Na primeira parte desse texto, questionou-se as ações de Mundano, onde se constatou que o discurso de anonimato, a iconografia e até mesmo a escolha dos suportes como a carroça de reciclagem, fizeram parte de suas estratégias de criação, portanto, fazem parte de seu plano de divulgação na busca de visibilidade, para si e para sua obra.

Também foi visto como o artista procurou ampliar a sua divulgação pessoal ao grafitar locais estratégicos da cidade de São Paulo, como o Teatro Municipal, a estrutura em frente à Câmara dos Vereadores, os cavaletes dos políticos e algumas edificações próximas a sua casa. Se tomadas todas as informações levantadas a respeito da trajetória e da produção iconográfica de Mundano, ver-se-á um artista grafiteiro, com fortes influências do mundo acadêmico e artístico, verificado nas influências da arte moderna e contemporânea. Um artista que em sua trajetória buscou muitas maneiras e de suportes diferenciados para a produção de arte, tendo

em mente aquilo que todo o artista busca, isto é, reconhecimento por parte do público e do mercado, em um nível que lhe permitisse viver de sua arte.

Percebeu-se também que, de todas as produções, aquela que permitiu a entrada de Mundano para o mundo da arte, já ocupado por muitos grafiteiros, foi sua ação junto aos carroceiros, o que lhe conferiu uma recepção positiva por parte do público e da crítica. Agora é o momento de analisar a postura desse artista grafiteiro já integrado a um nicho atípico para um grafiteiro, análise que se manterá com foco na recepção de suas obras, mas dessa vez, o olhar não ficará apenas restrito aos comentários a respeito de suas obras, mas também ao valor e ao comércio de alguns de seus trabalhos, fatos que se vistos adequadamente poderão acrescentar muito mais a respeito da ação e da recepção desse artista no mundo da arte, mais até do que qualquer comentário, crítica ou depoimento do grafiteiro.

3.3.1 O galerista.

Mundano assumiu em 2014 a postura de negociador de arte, algo que não é típico para muitos grafiteiros, pois os obriga ao mesmo tempo serem artistas, negociadores e donos de galerias. Mas ainda assim, seu caso não é único pois outros grafiteiros como, Loro Verz, Cranio e Zezão, são artistas renomados no mundo do graffiti, e ainda assim possuem lojas virtuais para comercialização de seus trabalhos.

Um olhar a partir da história da arte do graffiti revela uma contradição nessa postura, pois ao se definir como grafiteiro pressupõe-se que Mundano e outros artistas estejam de acordo com a cultura do graffiti hip – hop, linha cultural que influenciou a geração de grafiteiros paulistas a partir de 1980, que compreendia essa arte como modo de leva-la para o encontro do espectador no dia a dia, em uma ação conhecida como democratização do acesso à arte.

Isso de certo modo é notado em muitas das propostas de Mundano, inclusive naquelas feitas junto aos carroceiros. Porém, a ideia de comercialização do graffiti não faz parte da tradição dessa arte, posto que na década de 70, muitos artistas urbanos viam nessa forma de expressão um tipo de protesto à arte institucionalizada das galerias e grandes museus. Logo, a ideia de um grafiteiro que faz parte do mercado de arte soava um tanto contraditória, mas mesmo assim, não foram poucos os casos de artistas daquele período que entraram também para o mercado, como é o caso de Phease2, TAKI 183 entre outros.

No caso de Mundano, um olhar a partir da tradição do graffiti hip - hop, o elemento contraditório surge quando se percebe a criação de sua própria galeria de arte em 2014, chamada *Parede Viva*. Pois como toda a galeria, essa também tem a função de vender e referendar obras de arte por meio de um discurso institucional, o que ocorre não apenas com as dele mas também com a de outros artistas grafiteiros que são comercializadas.

Essa ação não desqualifica a sua produção ou sua trajetória, mas é algo inusitado o fato de um artista de rua criar a sua própria instituição legitimadora de arte. Com isso, mostra concordância com ação de legitimação de arte a partir de um discurso institucional e, ainda, ao invés desse discurso surgir a partir de uma terceira pessoa ou do público, passa a ser criado por ele próprio, que está na condição de proprietário.

Esse texto é insuficiente para se debater essa ação a partir da tradição do graffiti hip - hop e da história da arte contemporânea, até mesmo porque o momento atual pode ser uma nova fase da arte do graffiti, em que o artista grafiteiro além de ser o produtor também é crítico e curador de suas obras. Mas o fato do artista criar essa instituição é algo capaz de revelar a relação do público com sua arte, pois corrobora a hipótese de que determinada produção de Mundano é apreciada, isso ao ponto dele necessitar criar uma instituição específica para cuidar da comercialização. Logo, pode-se inferir que a recepção do público foi a motivação para essa ação do grafiteiro.

Assim, resta saber qual o papel dessa instituição na produção do artista e na sua relação com o público, e como a ação dessa galeria, na organização de exposições e na venda de determinadas obras, mostra a atuação desse artista grafiteiro.

Para tal se partirá de uma visita feita à instituição em 19/01/2015, em que foi possível catalogar algumas obras, conversar com uma funcionária e entrevistar o artista, momento esse em que se elucidou muitas questões a respeito de sua atuação, sendo isso feito por meio da ideia que se teve da recepção de suas obras pelo público.

3.3.2 19/01/2015, na galeria Parede viva.

No início desse estudo, não se obteve conhecimento a respeito da existência dessa galeria de arte, mas o estudo mais atento das fontes, uma pesquisa intensa nos meios eletrônicos e uma visita de campo revelou a existência de tal galeria, pois começou-se a notar que alguns vídeos desse artista eram produzidos por essa instituição, até que se chegou a uma página, em uma rede social chamada *Parede Viva* e que fazia referência a um site de mesmo nome que comercializava obras de Mundano e de outros artistas.

No primeiro momento, soube-se que ela tinha uma existência virtual, depois chegou-se a um endereço, de onde se concluiu a existência física, o que levou a visita de campo no dia 19 de janeiro de 2015 (imagem 69).

Imagem 69



Ateliê e Galeria Parede Viva do artista Mundano, residência localizada na rua Inácio Pereira da Rocha, no bairro Vila Madalena na cidade de São Paulo. Foto tirada por Carlos Alexandre das Neves em 19 de janeiro de 2015. Atualmente a foto faz parte do acervo pessoal do pesquisador.

Ao chegarmos ao local, algo chamou a atenção, isto é, o fato de que o imóvel que constava como endereço da galeria era o mesmo que aparecia em matérias de jornais e em sites como sendo o ateliê do artista. A primeira constatação foi que a galeria surgiu como uma adaptação de um espaço que já era ocupado, e dada as características do imóvel, que remete mais a uma residência, a primeira reação foi de levantar a hipótese de que a galeria funcionava muito mais de modo virtual que físico.

Ao entrarmos no local, percebemos se tratar de um sobrado em que a parte de baixo era composta por dois cômodos, auxiliados por um banheiro externo que ficava nos fundos, em um pequeno quintal com sucatas e plantas.

Nas paredes, havia algumas obras do grafiteiro feitas em telas (imagem 70), bem como de outros artistas, todas destinadas à venda, como contou Daniela, funcionária do artista encarregada de cuidar do local, das redes sociais e de gerenciar as vendas online.

Imagem 70



Obra “Copa das Árvores, autoria de Mundano, tinta spray sobre tela, 100 X 70 cm, realizada no ano de 2014. Fotografia tirada por Carlos Alexandre das Neves em 19/01/2015. A foto pertence ao acervo pessoal do pesquisador.

Uma das obras de Mundano é essa acima, em que se nota que se apropriou do tema dos investimentos em torno da realização da Copa do Mundo, algo muito debatido no ano de 2014, e que serviu para que o artista produzisse uma obra de protesto em tela de pintura.

Nela, usou o mascote da Copa, Fuleco, representado segurando uma bomba, para sugerir ao espectador que a realização de tal evento esportivo foi prejudicial aos brasileiros. Esta informação é reiterada por alguns ícones da tela, como o saco de dinheiro aos pés do personagem, a quantidade e lixo no chão, a imagem de um estádio de futebol e a população preocupada, estilizada na forma de cactos, em que dois deles vestem a camisa da seleção brasileira.

Como já visto no capítulo 1 dessa dissertação, vale lembrar que essas pessoas representadas lembram o personagem *Carudo*, o ícone do artista por meio do qual destina seu discurso de protesto. Essa pintura corrobora o que foi estudado até então sobre esse artista

grafiteiro, que do mesmo modo que fez com as eleições em 2010, com a seca do Cantareira, também procurou produzir obras a partir de outro tema polêmico, a Copa do Mundo, para que assim obtivesse visibilidade para si e para a sua arte, passando sua imagem de protesto.

Imagem 71



Obra “Vândalos”, autoria de Mundano, tinta spray sobre tela, 100 X 70 cm, realizada no ano de 2014. Fotografia tirada por Carlos Alexandre das Neves em 19/01/2015. A foto pertence ao acervo pessoal do pesquisador.

Além da obra voltada para a Copa do Mundo, o artista também criou graffiti's tendo como tema as manifestações de 2014 (imagem 71), intitulada *Vândalos*, em que se nota que procurou representar uma multidão com cartazes diversos onde se pode ler as demandas da população, além de uma faixa em evidência na parte central inferior, que diz: “*verás que um filho teu não foge à rua*”, uma alusão a um trecho do hino nacional brasileiro.

Outras obras no entanto, não faziam referência a fatos sociais midiáticos mas eram baseadas em questões ambientais, também exploradas por ele, onde Mundano procurou recorrer ao universo dos catadores e ao evento *Pimp my Carroça* de 2012 para produzir uma série de gravuras (imagem 72).

Imagem 72



Gravura 67 de 70 titulada “Pimp My Carroça”, autoria de Mundano, caneta esferográfica, canetão e tinta spray sobre papel off set. Fotografia feita em 19/01/2015 por Carlos Alexandre das Neves. Atualmente a foto pertence ao acervo pessoal do pesquisador.

Essa gravura, como o próprio título mostra, faz referência ao evento *Pimp my Carroça* e do mesmo modo que o graffiti, feito nas carroças era usado para criticar a política nacional, o artista criou gravuras a partir daquele universo, difundindo também sua crítica, como é o caso de uma série intitulada de “*Reciclem os políticos*” (imagem 73).

Imagem 73



Gravura 45 de 50 titulada “Reciclem os políticos”, autoria de Mundano, caneta esferográfica, canetão e tinta spray sobre papel off set. Fotografia feita em 19/01/2015 por Carlos Alexandre das Neves. Atualmente a foto pertence ao acervo pessoal do pesquisador.

Ambas as gravuras chamaram a atenção por serem parte de uma série, método usado para se manter o valor de uma obra produzida a partir de meios técnicos de reprodução como impressão. Esse dado é de suma importância para a compreensão da recepção da obra do artista, porém será melhor debatido mais à frente. Nesse momento, é necessário voltarmos à explanação a respeito da descrição do local.

Feito o levantamento inicial da galeria, o próximo passo foi compreender como se dava o funcionamento do local, e para tal a administradora Daniela respondeu a algumas perguntas que permitiram entender a dinâmica daquele espaço.

A entrevista que se seguiu partiu de uma análise da dimensão do local e da organização do espaço, o que levou ao questionamento se aquele local possuía uma função em específico ou se era multiuso. Sobre isso, Daniela respondeu que as vendas eram feitas todas por telefone ou pelas redes sociais, e que aquele espaço funcionava como base de ação para o artista, ou seja, local de onde podia projetar suas investidas na cidade e participar de reuniões. Naquele dia havia expectativa de que após as 16:00 horas Mundano receberia os editores de uma revista.

Após essa informação passou-se a investigar a respeito dos preços das obras, em que ela nos informou que as telas intituladas “Vândalos” e “Copa das Árvores”, custavam 18.000,00

reais cada, e as gravuras custavam 600,00 reais cada, e que o preço das gravuras devia-se à limitação das mesmas, fato marcado pelo número presente na obra.

Nesse momento, duas coisas chamaram a atenção, a primeira foi novamente a estratégia de venda do artista, que como forma de manter os preços em um patamar ideal, optou por criar uma série de gravuras limitadas, em que o fator limite ajudava a balizar os preços.

Outro aspecto foi a ideia de valorização dos trabalhos no que se refere à recepção, pois ao se notar que as duas pinturas “*Vândalos*” e “*Copa das Copas*” eram vendidas por preços altos, pode-se deduzir que isso não estava relacionada com os custos da pintura em si, mas devido ao prestígio que o artista goza junto ao público, devido em grande parte, ao trabalho social que desenvolve, e também ao tema de protesto, perfeitamente em voga no período atual.

Logo, pode-se atribuir que os altos preços se devem a dois fatos interligados. Em primeiro lugar, ao conhecimento que muitos possuem de seus trabalhos feitos no espaço urbano, em segundo, o fato de o artista produzir obras a partir de temas sociais polêmicos, em que perpetua um discurso consensual típico da grande massa, mas ao mesmo tempo crítico e de protesto, o que permite que a maioria das pessoas tenham uma predileção, se identifiquem pelo discurso imagético criado por ele.

Ao dominar essa informação, o artista desenvolve produções específicas para atender ao consumo do público, como exemplificam as telas vistas em sua galeria. Isto cria uma situação contrastante, pois se de um lado o artista produz graffiti no espaço urbano, de outro, em sua galeria, produz pinturas de cavaletes, cuja finalidade é serem comercializadas a partir do reconhecimento que o artista adquire com seus trabalhos na rua.

Chamou a atenção ainda o fato de que ambas as telas foram produzidas no ano de 2014, e no início de 2015 as mesmas ainda não haviam sido vendidas, diferentemente das gravuras cujo tema é a reciclagem do lixo e o trabalho dos catadores, que foram comercializadas em escala bem maior.

Assim, mesmo o artista recorrendo a esse método de produção, isto é, fazer graffiti a partir de dois temas sociais de repercussão, talvez não tenha tido o resultado que esperava, fato que serve para mostrar que em algumas ações o artista não foi tão bem sucedido, pois mesmo o público recebendo positivamente algumas produções, outras foram deixadas de lado, motivo que explica o fato de não se ter encontrado outros graffiti desse artista com as mesmas temáticas.

Ainda no que se refere à pesquisa de campo realizada em janeiro de 2015, foi possível falar com Mundano e compreender melhor a sua atuação naquele espaço. Ao ser questionado sobre sua relação com aquele imóvel, informou que por muito tempo usou como base para as

suas ações de grafiteiro, pois agia sozinho. A medida em que o projeto foi crescendo, como com os catadores, o local se tornou pequeno, tanto para as obras como para as pessoas que ali participavam de reuniões, fato que o levou a criar uma galeria virtual, que pudesse atender as demandas do público.

Uma das perguntas feitas na sequência foi a respeito do *Pimp my Carroça*, pois como esse projeto havia divulgado bastante a sua imagem, sentiu-se a necessidade de aprofundar o conhecimento dessa ação a partir do olhar do artista. E para tal foi-lhe formulada a pergunta a respeito da possibilidade da repetição do projeto naquele ano de 2015.

Mundano respondeu que estava negociando com algumas pessoas a realização dessa ação, mas que a sua vontade era partir para outras abordagens, como a de levar o projeto para outros lugares. Ainda que o projeto tenha sido apreciado em São Paulo, era hora de tentar expandi-lo para outros Estados.

Nesse momento, informou que uma das ações empreendidas por ele era a venda de um kit do *Pimp My Carroça*, que consistia em uma caixa com capas de chuva, retrovisores, latas de tinta spray, camisetas e adesivos do projeto. Este kit pode ser despachado para outros lugares do Brasil, como ocorreu com uma edição do *Pimp my Carroça* feita em Curitiba.

Uma análise mais atenta da composição do kit mostra que os objetos, se pensados a partir do valor que possuem, não chegavam ao total de 150,00 reais, mas que, por estarem reunidos dentro de um produto criado pelo artista possuem o preço de 600,00, pois o frete é pago pelo comprador.

A informação a respeito do kit permitiu refletir e deduzir que a ação de Mundano junto aos carroceiros pode ser comparada a uma moeda, em que uma das faces está a questão social e do outro o financeiro. Se, de um lado, o artista ganha visibilidade por engajar a sua arte em prol de pessoas ou do meio ambiente, por outro, consegue atrair a atenção daqueles que querem seus quadros e demais produtos, ou seja, a partir da recepção que o público tem de algumas ações, como junto aos carroceiros ou na Crise Hídrica, ele tenta caminhos nos quais possa vender sua arte, divulgando também sua crítica e seus protestos por meio de outros objetos artísticos.

Ao ser questionado sobre a recepção positiva de sua arte pelo público, respondeu que isso era devido ao que chamou de “*graffiti papo reto*”, que é a ação de abrir o código do graffiti para as pessoas do dia a dia. Mundano acredita que sua ação de grafitar inserindo palavras legíveis, faz com que a linguagem da arte do graffiti, tradicionalmente compreensível apenas para os praticantes, passe a ser compreensível pelo espectador. Isto lhe permite se comunicar com um maior número de indivíduos e com isso vender seus quadros.

Outro ponto levantado nessa conversa se referiu à relação diária com os catadores, em que afirmou que procura estar próximos deles, tanto que fez, em frente à sua casa, uma vaga especial para que pudessem estacionar suas carroças, uma vez que é frequente a ida deles ao seu ateliê para lhe venderem alguma sucata. Disse também que um de seus objetivos é incentivar mais pessoas para que pintem vagas de estacionamento de carroças, sobretudo na cidade de São Paulo, ação que ajudaria bastante o trabalho do catador.

Durante a conversa, notou-se que o tema central em torno do qual se articula a ação empresarial de Mundano é a questão dos carroceiros e o evento *Pimp my Carroça*, o que é compreensível se levarmos em conta que foi essa relação e esse evento que deu mais visibilidade ao artista, tanto que a segunda edição do evento em 2014 foi custeada pela prefeitura de São Paulo, como mostrado anteriormente.

Outro aspecto da visita mereceu destaque. É o fato de que o artista também procura comercializar obras de outros grafiteiros, algumas delas seguindo um método de produção próximo ao de Mundano onde se percebe que alguns artistas se apropriam de sucata do espaço urbano e interferem com sua arte, para em seguida deslocar para o interior da galeria para ser comercializada, como é o caso da produção de um grafiteiro chamado Willian Mophos (imagem 74).

Imagem 74



Obra “Pomba”, autoria Willian Mophos, tinta acrílica sobre madeira. Fotografia feita em 19/01/2015 por Carlos Alexandre das Neves. Atualmente a foto pertence ao acervo pessoal do pesquisador.

A presença de obras de outros artistas na galeria de Mundano permite inferir que essa instituição não se presta apenas a referendar e comercializar as obras dele, mas ao mesmo tempo serve também como legitimadora da produção de outros artistas, que passam a ter suas obras comercializadas por ele. A recepção do público e o mercado que suas obras possuem, permitem, de certa forma, que Mundano legitime obras de outros artistas.

Assim, após conhecer o local, as obras que fazem parte, a dinâmica das obras desse artista, pode-se concluir que a criação dessa galeria mostra um artista grafiteiro já inserido nas relações do mundo da arte, sendo isso consequência da recepção que o público tem de seus trabalhos, especificamente aqueles voltados para o tema do meio ambiente cuja produção desenvolveu a partir do contato com os catadores de material reciclado.

Parece que Mundano conseguiu atingir o objetivo buscado por muitos artistas grafiteiros, isto é, chegar a um nível de produção em que consiga se manter, financeiramente, a partir de sua própria arte. Logo, pode-se definir que o “estadista maduro” é esse artista grafiteiro inserido nas práticas e relações de mercado, em que a rua é um dos locais de produção de arte, uma vez que aquela destinada ao comércio é produzida em um ateliê, longe das ruas e, posteriormente, comercializada no ambiente virtual.

3.4: A recepção de Mundano

Até aqui foi possível notar um artista grafiteiro em transformação, que aos poucos deixou de ser apenas aquele errante no espaço urbano, para também produzir obras específicas em seu ateliê. Essa dinâmica é pensada pelo artista a partir do conhecimento que tem da recepção de algumas obras.

Ao que tudo indica, a relação com os carroceiros foi muito proveitosa para o artista pois além de permitir uma maior recepção de seus trabalhos, também permitiu que estreitasse sua relação com a prefeitura de São Paulo, uma vez que no ano de 2014 pagou a ele a quantia de 91.000,00 reais para que o artista refizesse a performance do *Pimp My Carroça*, uma ação idêntica a realizada em 2012. Esse fato serve para se compreender um pouco mais a respeito da recepção das obras desse artista, pois se comparar o evento de 2012 com o de 2014, ver-se-á alguns pontos interessantes, como por exemplo a diferença nos valores, pois se aquele custou

64.000,00 reais, levantados por meio de doação, o último custou 91.000,00, ou seja, houve uma valorização em torno de 27.000,00 reais. E ainda, nesse mesmo evento, o artista foi contratado para fazer um graffiti pelo valor de 79.500,00 reais.

Ambos os eventos mostram que as obras feitas junto aos carroceiros contaram com uma grande recepção por parte das pessoas que em 2012 foram voluntárias e financiadoras do projeto, e também por parte da prefeitura, que pagou uma considerável quantia para a realização do projeto em 2014, que na ocasião também contou com voluntários para a sua realização.

Outro fato que mostra a recepção das obras de Mundano feitas a partir de temas sociais e ambientais é a postura do público diante uma série que ele produziu tendo como tema a crise hídrica da cidade de São Paulo, como já mostrado em capítulo anterior dessa dissertação, onde se pode ver que as sucatas recolhidas por ele no leito seco do reservatório foram grafitadas e depois comercializadas por altos preços.

Existe algo, no entanto, a respeito dessa produção que precisa ser pontuado, que de certo mostra que o artista tem conhecimento do fato de obras ligadas a temas ambientais serem mais bem recebidas do que outras ligadas apenas à política, tanto que em 2015 ele mudou uma obra para que pudesse comercializá-la. Estamos nos referindo àquela intitulada Vândalos (imagem 75).

Imagem 75



Obra “Vândalos”, autoria de Mundano, tinta spray sobre tela, 100 X 70 cm, realizada no ano de 2014. Fotografia tirada por Carlos Alexandre das Neves em 19/01/2015. A foto pertence ao acervo pessoal do pesquisador.

Essa obra é interessante pelo fato de que foi alterada pelo artista visando o comércio de arte, pois como foi mencionado anteriormente ela foi criada a partir do tema das manifestações ocorridas em 2014, algo que não foi bem recebido pelo público. Em 2015, no dia da visita ao ateliê do artista, a mesma não havia sido vendida. Mas nesse mesmo ano, por volta do mês de agosto, ela foi alterada para o tema da Crise Hídrica, e apresentada em uma nova exposição intitulada *Água Mole Cidade Dura*, realizada na King Cap SP, uma loja especializada em artigos de graffiti (imagem 76).

Imagem 76



Obra “Água não se vende, Água se defende”, autoria de Mundano, tinta spray sobre tela, 100 X 70 cm, realizada no ano de 2015. Fotografia tirada por King Cap Sp, disponível em: <https://www.facebook.com/events/1601823043440048/permalink/1615652838723735/>.

Uma breve análise mostra as mudanças e as permanências da obra, como o guarda-chuva, no canto superior esquerdo, que na versão de 2014 está em pé, segurado por uma pessoa

vestida toda de preto com um cartaz dizendo: “*sai do fecebook e vem pra rua*”. Enquanto que na versão de 2015, o guarda-chuva está caindo e deixa aparecer a imagem do personagem Cascão, com expressão de felicidade, talvez pela falta de chuva. As bandeiras do Brasil, no lado direito permaneceram, assim como a máscara do lado esquerdo da faixa, na parte inferior direita da pintura, que faz referência a um personagem de filme conhecido pelo ato de vingança.

Outra mudança visível é a mensagem da faixa em destaque na parte inferior do quadro, que em 2014 dizia: “*verás que um filho teu não foge à rua*”. E na versão de 2015 diz: “*Água não se vende, água se defende*”. Este é o maior exemplo de como o artista mudou o tema de sua obra de acordo com um tema que mais lhe interessava.

Esse tema da crise hídrica também foi bem recebido pelo público de Mundano, que como se constatou nas outras partes do texto, permitiu-lhe a realização da exposição *Veracidademundana* e a pintura de um painel para a prefeitura de São Paulo na Avenida 23 Maio. Nesta exposição, pôde vender suas obras por preços altos, e também para algumas pessoas famosas, como o apresentador Marcelo Tas (imagem 77).

Imagem 77



Obra *Latinha com guarda-chuva*”, autoria de Mundano, tinta spray sobre sucata de lata de refrigerante, obra realizada em 2015 exposta na exposição *Veracidademundana* em 2015. Foto tirada pelo próprio artista,

disponível em: <https://www.facebook.com/mundano.sp/photos/pb.335663696447453.-2207520000.1452207046./1044713158875833/?type=3&size=960%2C960&fbid=1044713158875833>.

Em sua página no facebook, Mundano faz o seguinte comentário a respeito dessa obra:

“ Essa é a primeira lata de refrigerante do Brasil , é do extinto Guaraná Skol, da década de 70 e 80 quando não existia garrafa PET. Foi encontrada no fundo seco da Cantareira ao lado do carro Scort que virou Símbolo da Seca em São Paulo, e agora integra a série "Do Fundo da Cantareira" com mais 24 obras na exposição Veracidademundana . A latinha que ficou cerca de 30 anos submersa e se decompondo em nossa água junto com incontáveis carros, agora integra o acervo de obras do meu parceiro Marcelo Tas !”.

Essa obra estava exposta no dia em que fizemos a visita à exposição, e ao olhar no catálogo dos preços, vimos que tal obra custou 600,00 reais. No entanto, o que chama a atenção nessa obra não é o valor em si, mas o comprador, o que revela que o público de compradores de Mundano não é composto apenas por pessoas do dia a dia, mas também celebridades.

Logo, pode-se concluir que de fato as obras de Mundano que se relacionam a um tema social são mais bem recebidas pelo público, sendo que foram elas as que mais contribuíram para a integração desse artista no mundo das galerias e do mercado de arte. E o motivo para essa predileção pode ser apreciado por meio de alguns fatores, em que o primeiro é o fato de Mundano passar uma imagem de um tipo de herói urbano, que por meio de suas tintas procura defender causas sociais, como o meio ambiente, o trabalho dos catadores etc. Isto faz com o que o grande público se identifique com sua produção, com seu discurso, e com isso referende sua ação, participando voluntariamente de algumas performances e comprando algumas de suas obras.

Outro motivo é a questão dos temas, pois a questão do lixo, da água e até mesmo do trabalho dos catadores parecem ser mais frequentes nos debates sociais do que aqueles ligados à política, que costumam ter uma duração menor de debate entre as pessoas, principalmente quando ocorrem eleições e as cadeiras são ocupadas por outros agentes públicos.

E ainda, quando se trata de política, as pessoas se dividem. Algumas se colocam de um lado da situação e outras do outro, e quando o grafiteiro produz sua obra criticando, fica de acordo com uns e em desacordo com outros, o que do ponto de vista mercadológico é inviável,

diferente do que ocorre com defesas de causas como a reciclagem de lixo, que todas as pessoas concordam que seja algo que deva ser feito.

Desse modo, a partir da recepção de suas obras pelo público, o artista ganha espaço no mercado de arte, tendo condições inclusive de criar a sua própria galeria e com isso ter uma dinâmica de produção que lhe permita viver de sua arte, de sua criação e sua crítica visual.

Conclusão.

Após percorrer esse trajeto analítico, em que se tem a consciência de que esse texto construiu uma narrativa parcial e temporária de um artista grafiteiro ainda em produção, pode-se estabelecer algumas conclusões importantes a respeito da criação desse grafiteiro, logo após atentar para a composição, desenvolvimento e recepção de seus graffitiis.

Um dos elementos mais característicos da arte de Mundano é seu personagem, o Carudo, um tipo de carranca verde que aparece em suas produções, espécie de assinatura iconográfica, algo pelo qual ele procura distinguir a sua produção da de outros grafiteiros. Ao nos determos nessa imagem, notamos que ela é capaz de mostrar um de seus referenciais de criação, pois ao remeter ao primitivo, nota-se uma aproximação de seus graffitiis com a linha do modernismo brasileiro, que via também, no resgate desta cultura um meio de produzir uma arte nacional.

Mundano, no entanto, em nenhum momento resgatou e colocou em prática esse discurso modernista ou se lançou na empreita de construir uma estética nacional, mas parece que ao criar essa imagem como um tipo de assinatura individual, recorrendo ao conceito do primitivo, e ainda por cima de uma carranca, símbolo indígena ligado à magia, ao ritual, parece que ele tenta resgatar esta tradição indígena enquanto membro de um povo cujas bases de formação social se encontram nos povos primitivos.

Ao fazer isso e difundir sua arte no espaço urbano cria um contraste, propondo algo rústico, como uma carranca, em um cenário de tecnologia e concreto, ação essa que contribui para a sua visibilidade. E ainda, ao lembrar da questão do primitivo e do indígena, lembra também ao seu espectador um dos traços culturais que possui.

Essa carranca também permite visualizar a referência que a arte de Mundano tem do modernismo brasileiro, posto que em nossa análise foi possível notar influências de obras de Cândido Portinari e de Tarsila do Amaral, fato que até permite a ousadia de uma comparação entre o Carudo e o Abaporu, posto que foi visto uma obra do artista em que propôs uma releitura dessa obra da artista.

As referências de sua produção não se esgotaram, no entanto, em uma análise a partir das escolas artísticas nacionais, pois como foi visto também, em algumas produções, o Carudo foi criado de modo que sua imagem se decompusesse, algo muito próximo do estilo cubista e abstrato das escolas modernistas europeias. Esse fato permitiu que a pesquisa buscasse os vestígios de outros referenciais de Mundano com a arte do velho continente.

Ao prosseguir nesse estudo pode-se ver que de fato havia essa relação, e o que mostrou isso não foi apenas a iconografia, mas o suporte usado para a produção dos graffitis, que em alguns aspectos se assemelhavam a práticas de outros artistas modernos como Rauschenberg e Duchamp, que buscaram em objetos do dia a dia e em sucatas, a inspiração pra produzir um novo conceito artístico.

Isso foi notado na produção de Mundano de algumas formas, como no uso de sucatas para a produção de sua arte, composto por objetos descartados e lixo coletado no leito seco do Cantareira. Mas o que mostrou a relação da arte de Mundano com essa vertente estética europeia foi a ressignificação que atribuiu a alguns objetos após grafitá-los, como foi o caso das carroças de material reciclado dos catadores de São Paulo, que após serem grafitadas, além de serem ferramentas de trabalho, também se tornaram objetos de arte.

Outro ponto de aproximação é o modo como o grafiteiro propagou em suas obras outro conceito comum entre os popistas, isto é, aquele de aproximar a arte do dia a dia do espectador, seja tirando-a dos espaços consagrados, como museus e galerias, seja por meio da estetização de objetos do dia a dia, em que a finalidade era mostrar como a arte estava presente na rotina diária.

A estetização ficou evidente pelo tratamento dado às carroças e à sucata retirada do leito seco, já a aproximação entre arte e práxis vital ficou por conta da circulação de seu graffiti pelo espaço urbano de São Paulo, pois a medida que o carroceiro circulava pela cidade na busca de material reciclado, ele também difundia a arte de Mundano, que por consequência do ofício do catador, acabava indo de encontro ao público.

As aproximações entre a iconografia de Mundano com correntes artísticas contemporâneas não se encerraram nessas análises, pois se viu como o uso de frases, cujo o objetivo era representar as falas do Carudo, também aproximaram sua produção daquelas de Lichtenstein, inclusive do ponto de vista conceitual, no que se refere a estabelecer um canal de comunicação rápido com o espectador.

Com isso, pode-se notar também que a criação de Mundano pode ter relação com sua trajetória de universitário, com a historiografia da arte e com obras de renomados pintores, modernistas e contemporâneos. No entanto, isso não foi suficiente para se compreender

adequadamente a produção desse grafiteiro, pois se sabe que esse tipo de arte não se desenvolve apenas a partir da criatividade do artista, mas também do diálogo com o contexto social, uma vez que se trata de uma arte de protesto, logo, investigar a relação da arte de Mundano com o meio urbano foi crucial para se avançar na compreensão da arte desse grafiteiro.

Com esse objetivo em mente, passou-se a investigar o início da relação de Mundano com a arte urbana, e descobriu-se que durante sua adolescência praticava a pichação e com o passar do tempo foi para o graffiti. E o interessante nessa parte do estudo foi perceber como as fontes e os fatos históricos ajudaram a debater e confrontar a versão do artista a respeito dessa passagem.

No universo da arte urbana, os praticantes do graffiti são considerados mais elevados hierarquicamente do que os praticantes da pichação, e isso se deve a muitos motivos, sendo o principal a questão técnica, pois o graffiti, que lida com imagens e muitas cores é algo mais complexo e difícil de ser produzido do que uma pichação, que é monocromática, não necessita de traços elaborados e pode ser feito sem técnica alguma. Logo, a passagem de um artista da pichação para o graffiti é considerado, no universo da arte urbana, uma forma de elevação e de refinamento do fazer artístico.

Para explicar essa passagem, Mundano difundiu um discurso de que tudo teria ocorrido devido a um acidente em que ele e um colega pichador teriam sofrido. Considera-se, no entanto, que mesmo que isso tenha de fato causado um trauma em ambos, essa razão é questionada pois aqueles que fazem esse tipo de intervenção estão dispostos a correr esse risco. Assim, buscou-se em algumas fontes a compreensão do contexto histórico e cultural no qual o artista viveu, na tentativa de dar novas respostas a essa passagem.

A análise das fontes e do contexto cultural mostrou que uma das razões que contribuíram para a passagem desse artista de uma arte para a outro, pode ter sido o local em que viveu e os colegas com quem conviveu. Mundano estava próximo a um dos pontos mais tradicionais do graffiti paulistano, uma rua chamada Beco do Batman, que na década de 80 e 90, era frequentada por artistas grafiteiros que vieram a ser muito famosos na atualidade, alguns deles amigos de Mundano, como Crânio, e Zezão. Esse fato pode ter pesado na decisão do artista de deixar a pichação.

Desse modo, o tratamento com as fontes históricas e o cruzamento das informações, do modo como foi sugerido por Le Goff e Hobsbawm, foi importante para o levantamento de informações que responderam às questões de modo interessante, dialogando com a versão do artista e de alguns meios de comunicação.

Após a compreensão dessas informações preliminares, a respeito do trajeto do artista, foi possível visualizar a sua formação, não do ponto de vista de seu repertório cultural ou de suas referências, mas no sentido de alguém que busca seu espaço no universo de grafiteiros da cidade de São Paulo. Conseguiu-se compreender o modo como procurou articular sua arte a alguns acontecimentos sociais no sentido não apenas de protestar, mas de se mostrar como artista grafiteiro para o público, para o poder público e para seus pares grafiteiros.

Ao buscar seu espaço, Mundano seguiu aquilo que é conhecido no mundo do graffiti, que prega que o artista grafiteiro é aquele que empenha sua arte como forma de protesto ao poder público, e que por meio desse protesto passa a ser conhecido e respeitado por seus pares. Quanto maior o protesto e quanto mais ousada é a ação, mais respeito e credibilidade o artista ganha. Por isso, na década de 70 nos EUA, os metrô eram locais privilegiados e buscados pelos artistas, pois era um modo de subverter o poder do governo e ainda assim ser conhecido pelas pessoas.

Mundano teve sua oportunidade no momento em que a Prefeitura de São Paulo, por meio da Lei Cidade Limpa, procurou apagar propagandas e graffitiis que estavam no espaço urbano, inclusive uma obra feita por artistas grafiteiros conhecidos em uma estrutura de concreto em frente à Câmara dos Vereadores. Esse fato foi tomado por Mundano como um tipo de agressão à cultura do graffiti paulistano, decidindo entrar em uma queda de braço para disputar a ocupação desse espaço, e para cada graffiti feito por Mundano a prefeitura respondia cobrindo a imagem com tinta cinza, até que após treze tentativas a prefeitura levou a melhor.

Se do ponto de vista prático a prefeitura ganhou, no que se refere ao contexto cultural o vitorioso foi Mundano, que do mesmo modo que aqueles artistas de Nova York na década de 1970, conseguiu se projetar como artista grafiteiro em um duelo com o poder público, posto que a briga teve a cobertura até mesmo de jornal. Isso teve uma repercussão para o artista, que foi chamado para concluir um trabalho seu nos tapumes do Teatro Municipal de São Paulo no contexto da Virada Cultural de 2009, uma vez que a repressão da polícia não permitiu que ele concluísse seu trabalho na primeira investida.

As investidas de Mundano contra o poder público se desenvolveram. Em 2010, ele novamente enfrentou a prefeitura ao interferir em propagandas políticas que eram consideradas ilegais pela Lei Cidade Limpa, mas que coincidentemente eram deixadas em locais estratégicos da cidade. E com se não bastasse, o artista também produziu obras a respeito das manifestações de 2014, contra a Copa do Mundo e até mesmo a respeito da Crise Hídrica, em que também não economizou nas críticas ao governo.

Esse estudo procurou debater a estratégia usada pelo artista para driblar a censura do poder público, pois a maioria de suas obras, no bloco de concreto em frente à Câmara dos Vereadores e nas placas dos políticos, foram rapidamente apagadas pela prefeitura, até que o artista encontrou um suporte que não apenas o livrou da perseguição da prefeitura, como acabou se tornar um meio pelo qual se tornou muito conhecido pelo público. Esse suporte foi a carroça daqueles que trabalham coletando material reciclado na cidade de São Paulo.

Apesar do primeiro contato com esses trabalhadores ter ocorrido em 2007, portanto no contexto de suas intervenções em frente à Câmara dos Vereadores e antes das intervenções referente as eleições de 2010, esse trabalho só ganhou corpo após 2011, especificamente em uma performance criada por ele chamada de Pimp My Carroça, no ano de 2012, que não apenas conseguiu reunir uma grande quantidade de voluntários, entre pessoas comuns e artistas grafiteiros, como também conseguiu que toda a ação fosse financiada coletivamente, por meio de uma campanha online, com vídeos no site You Tube.

Após essa performance pôde-se notar uma transformação na atuação desse artista, pois em 2013 organizou sua primeira exposição individual em um espaço da prefeitura na estação do metrô da Consolação, chamada de Tempos Mundanos, que foi interessante por mostrar um artista grafiteiro que já percorria caminhos não convencionais, de acordo com a tradição do graffiti hip –hop, do qual Mundano e a maioria dos grafiteiros paulistas fazem parte.

Mundano teve uma mudança tão intensa, que nesse período de 2010 e 2013, ele cria uma galeria de arte chamada de Parede Viva, especificamente em 2010, porém, é por meio dela que ele começa a organizar exposições, inclusive a chamada Tempos Mundanos. Essa empresa também passa a celebrar contratos com a prefeitura de São Paulo, como por exemplo, para uma segunda edição da performance Pimp My Carroça e um graffiti, ambos junto a Virada Sustentável de 2014, no qual ganhou a quantia de 170.500,00 reais.

Nesse mesmo ano a empresa ganha um site, e passa a comercializar obras de graffiti de Mundano e de outros artistas, além de continuar como articuladora, no que se refere ao perfil jurídico do artista, para a realização de outras mostras de arte, como ocorreu com duas exposições em 2015, Veracidademundana, em abril e Água Mole Cidade Dura, em agosto, além de um graffiti encomendado pela prefeitura de São Paulo para a Avenida 23 Maio, realizado em janeiro do mesmo ano.

Percebe-se, assim, que Mundano não manteve sua atuação apenas no embate político ou em ações no espaço urbano, mas também adentrou em um campo atípico para um grafiteiro, o mercado de arte. E ao que tudo indica um dos motores que impulsionaram sua atuação foi a relação de sua arte com causas sociais e ambientais, por meio da transferência de sua arte para

suportes atípicos como a carroça de reciclagem dos catadores e as sucatas recolhidas no leito seco do Cantareira.

Outro ponto interessante foi perceber como algumas temáticas foram mais benéficas que outras para o artista, pois a questão do meio ambiente, referente à Crise Hídrica e à reciclagem do lixo, junto com a questão do trabalho dos carroceiros, permitiram que as obras de Mundano fossem mais comercializadas e recebidas pelo público e pelas galerias, do que aquelas ligadas a temas políticos.

Um dos motivos para essa recepção é o fato de que temas ligados ao meio ambiente são mais bem recebidos por serem de consenso popular, ou seja, dificilmente em um grupo de pessoas se encontrará divergências em relação à necessidade de reciclagem de lixo, fornecimento de água e até mesmo do respeito merecido aos coletores de material reciclado. Já no que se refere a um tema político, por exemplo a Lei Cidade Limpa, a realização da Copa do Mundo etc, as opiniões se divergem, o que consecutivamente reduz o número de apreciadores de uma obra de arte que conteste essas ações do governo, logo, isso é um dos fatos que explica a maior aceitação das obras de Mundano que partem de temas ambientais e sociais.

Apontamos ainda a qualidade estética de suas criações, pois se o grande público, não especializado, recebe bem as obras por conta da temática, é fato que os galeristas e os consumidores de arte buscam obras, na maioria das vezes, muito mais por qualidade estética do que temática, ou seja, procuram obras que mostrem talento criativo do artista em relação a exploração de um tema, sendo esse em muitos casos, colocado em segundo plano se comparado com o conceito e com o método de produção.

Assim, notou-se que o conceito de Mundano de unir dois marginais, o carroceiro e a arte do graffiti, em uma intervenção que fosse ao encontro do espectador foi algo bem recebido, como se notou em muitos comentários nas redes sociais em que o artista divulgou seu trabalho. Outro fato que mostrou a receptividade de suas obras foi o preço e a quantidade de venda, como se averiguou na mostra Veracidademundana, em que objetos retirados do leito seco do Cantareira foram vendidos por preços consideráveis a muitos compradores, entre eles Marcelo Tas.

Outras obras ligadas ao tema dos carroceiros e da reciclagem de lixo também lhe renderam boas vendas, o que também serve de indicador a respeito da relação do público com o artista e suas obras, referendando não apenas as obras em si, mas o processo criativo no geral, desde a metodologia até o trato com o tema.

Algo que também chamou a atenção na produção de Mundano, no que se refere a metodologia de produção, e que também foi responsável pela acolhida do público, é o modo como ele solucionou seu problema em relação à perseguição do poder público, ação que

revestiu seus graffitis de um tom político. Estamos nos referindo ao fato do artista procurar um tipo de suporte em que o poder público não poderia censurar suas obras, como foi o caso das carroças dos catadores de material reciclado e as sucatas retiradas do reservatório. Se no caso dos cavaletes políticos, no bloco de concreto da Câmara dos Vereadores ou nos tapumes do Teatro Municipal o poder público interferiu no sentido de apagar as obras, nas outras não teve acesso às sucatas e às carroças, o que contribuiu para que Mundano contornasse a perseguição do poder público e com isso mantivesse sua mensagem por mais tempo no espaço urbano.

Não se afirma que Mundano tirou proveito dos carroceiros e que estes não se beneficiaram com a ação do artista, pois de fato houve um ganho a esses trabalhadores, que saíram um pouco da invisibilidade, se inseriram em um debate a respeito da reciclagem do lixo e passaram a ser destacados no dia a dia por meio de carroças coloridas, sendo este um dos méritos do trabalho do artista. Aponta-se ainda que mudanças maiores, no entanto, não ocorreram, pois aquele trabalhador que se dedicava a um trabalho marginal, perigoso e sem garantias trabalhistas, permaneceu na mesma função, inclusive dentro das mesmas condições de vida que sempre teve, continuando sua mesma realidade.

Essa situação leva a um paradoxo que foi notado na ação de Mundano em sua relação com os catadores e com a Crise Hídrica, pois se de um lado o artista parte de uma ideia de protesto, em que procura denunciar um descuido do poder público ou da sociedade em relação a algo, de outro nota-se como o grafiteiro que protesta se relaciona com estas situações para a produção de comercialização de seus trabalhos. Pode-se dizer que o estudo em torno da iconografia e da trajetória de Mundano revelou o perfil de um artista grafiteiro contemporâneo inserido nas relações sociais de crítica, de mercado e do mundo da arte. Sua arte de protesto se associa ao seu sustento, atingindo algumas vezes valores excepcionais, como pôde ser apreciado no pagamento que Mundano recebeu da prefeitura de São Paulo para a realização do Pimp My Carroça de 2014.

É importante mencionar que não se quer com essa constatação fazer um juízo de valor e pôr as coisas de modo maniqueísta, e com isso propor a imagem de um grafiteiro romântico que empunhe sua arte à sua própria custa contra as forças do mal. O exemplo de Mundano poder ser um indicativo de um novo perfil de grafiteiro, que diferentemente daqueles da década de 1970, que se aventuram no mundo do graffiti pelo prazer da adrenalina ou por serem conscientes de fazerem parte de um movimento cultural, estes, do século XXI, produzem essa arte com a finalidade de associarem o protesto, a crítica e a denúncia a um nicho comercial e cultural já existente, algo que naquele contexto começava a se formar. Logo, torna-se necessário para esse grafiteiro se inserir nesse nicho da melhor maneira possível, talvez buscando contornar a

censura do Estado, criticando-o, como faz Mundano grafitando carroças e como faz Zezão grafitando os esgotos, e também assumindo a função de galerista e curador da arte do graffiti, como fazem esses artistas e muitos outros.

Mundano é um dos artistas importantes nessa nova relação, mas isso dependerá de outras pesquisas sobre outros artistas que, somadas a essa, poderão responder melhor a essa especulação, pois como disse Hobsbawm, um dos maiores desafios dos historiadores contemporâneos é escrever a História de eventos próximos, que tem a análise dificultada pelo curto espaço tempo em que ocorreram e pelo excesso de documentos.

Bibliografia

- AMADO, Guy. “Graffiti ou a transgressão domesticada”. In Revista Número. 6ª Edição: São Paulo, abril de 2005.
- ANTENORE, Armando. “Subversão sob controle”. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 16 abr 2002 (a).
- ARCE, José Manuel Valenzuela. Vida de Barro Duro, Cultura Popular Juvenil e Graffiti. (trad. Heloísa B. S. Rocha), Rio de Janeiro, editora UFRJ, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo, Martins fontes. 2005.
- _____. Arte Moderna. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras 1992
- AUGÉ, Marc. Por uma antropologia da mobilidade. Tradução: Bruno César Cavalcanti, Rachel Rocha de Almeida Barros; revisão Maria Stela Torres B. Lameiras. Maceió: EDUFAL: UNESP 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. A troca simbólica e a morte. Tradução Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996.
- . “Kool Killer ou a Insurreição Pelos Signos”. Tradução Fernando Mesquita. Revista Cine-Olho, São Paulo, nº 5/6 jun/jul/ago, 1979.
- BECKER, Wolfgang. “O ventre das metrópoles”. In OLIVA, Achille Bonito. American Graffiti. Roma: Panepinto Arte, 1998, p.62-83
- BEDOIAN, Graziela. MENEZES, Kátia. Por trás dos muros: horizontes sociais do graffiti. São Paulo, Editora Peirópolis, 2008.

- BELL, Julian. Uma Nova História da Arte, trad. Roger Maioli, revisão Silvana Vieira. Martins Fontes, 2007.
- BELTING, Hans. O Fim da História da Arte. Tradução de Rodnei Nascimento, Editora Cosac Naify, São Paulo 2012.
- BRANDAO, Antônio Carlos. DUARTE, Milton Fernandez. Movimentos Culturais de Juventude. 2ª edição reformulada. Editora Moderna, São Paulo 2004.
- BURGUER, Peter. Teoria da Vanguarda, (trad. José Pedro Antunes). 1ª edição Cosac Naify Portátil, São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. “Enclaves Fortificados: A nova segregação urbana”. In CEBRAP. Novos Estudos, nº 47. São Paulo: Março de 1997.
- CANCLINI, Nestor (tradução: Maria H. Ribeiro e Maria C. Queiroz) Culturas Híbridas. São Paulo, Edusp, 2006.
- CANEVACCI, Massimo. A Cidade Polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana; tradução Cecília Prada, 2ª edição, São Paulo, Studio Nobel, 2004.
- CHASTANET, François. Pixação: São Paulo signature. Paris: XGpress, 2007.
- COLI, Jorge. O que é arte. São Paulo, Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 2006
- DANTO, Arthur C.(tradução: Saulo Krieger) Após o fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo, Edusp, 2006.
- _____. Andy Warhol (trad. Vera Pereira), São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- DAVIS, Ana. SIMOES, Daniele. BORBA, Morena. Estética Marginal, Vol. 2, Editora Zulpi, São Paulo 2012.
- DURAM, Sabrina. Sentimento Mundano: O projeto Pimp My Carroça mostra o potencial de transformação do ativismo. Revista Continuum, edição 37, Itaú Cultural, jun/julho 2012.
- EMMERLING, Leonhard Jean-Michel Basquiat: 1960-1988. London: Ed. Taschen, 2006
- ESTRELLA, Cherbely. A poética do grafite e a visualidade do ambiente urbano. Revista Logos: Educação e Universidade. 128-148. nº 18, ano 10, 1º semestre, 2003.
- FILHO, Paulo Venâncio. A presença da arte. São Paulo, Cosac Naify, 2013.
- RINK, Anita. Graffiti: intervenção urbana e arte, apropriação dos espaços urbanos com arte e sensibilidade. Curitiba, Appris, 2013.
- ROCHA, Janaina. DOMENICH, Mirella. CASSEANO, *Patrícia*. Hip Hop A Periferia Grita. In: Os manos têm a palavra. Editora Perseu Abramo, setembro de 2001.
- STEINBERG, Leo. Outros Critérios, (trad. Célia Euvaldo), São Paulo, Cosac Naify, 2008.

- GANZ, Nicholas; MANCO, Tristan (ed.). Graffiti: Arte urbano de los cinco continentes. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- GITAHY, Celso. O que é Graffiti. Coleção Primeiros Passos, 312. Editora Brasiliense, São Paulo 1999
- GRAFFITI – ARTE E CULTURA DE RUA, nº 38 [RIBEIRO, Binho (ed.)]. São Paulo: Gallery, 2007
- GREENBERG, Clement. Arte e Cultura: Ensaio Crítico, (trad. de Otacílio Nunes) São Paulo, Cosac Naify, 2013.
- _____. Estética Doméstica. (trad. André Carone), 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo, Cosac Naify 2013.
- HENDRICKS, Jon. JOHNSON, Poppy. TOCHE, Jean. Em Busca de um novo humanismo. In: A Nova Arte/ Gregory Battcock [editor] ; [tradução Cecília Prada e Vera de Campos Toledo] – São Paulo: Perspectiva, 2008 (coleção Debates; 73 / dirigida por J. Guinsburg).
- HOBBSAWM, Eric J. Sobre a História. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. Era dos Extremos: o breve século XX 1914 – 1991; tradução Marcus Santarrita. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- KOLOSSA, Alexandre. Keith Haring, 1958-1990: a life for art. Los Angeles, ed. Taschen, 2004.
- LASSALA, Gustavo. Pichação não é pixação - uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira, 2010.
- LEAL, Sérgio José de Machado. Acorda hip – hop. Despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- LE GOFF, Jaques. História e Memória; tradução Bernardo Leitão, 5ª edição, Campinas – SP, Editora da Unicamp, 2003.
- LEITE, Antonio Eleilson. Graffiti em São Paulo: tendências contemporâneas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- LYNCH, Kevin (tradução: Maria C. T. Afonso). A Imagem da Cidade. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- MAMMI, Lorenzo. O que resta: A arte e crítica da arte. São Paulo, Companhia das Letras. 2012
- MEDEIROS, Daniel (org.) Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil. São Paulo: Ed. Do Bispo, 2005.
- MELLO, João Manuel Cardoso de. Novais, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade

- contemporânea / coordenador geral da coleção Fernando A. Novais; organizadora do volume Lilia Mortiz Schawarcz – São Paulo, Companhia das Letras, 1998. (vol. 4)
- OLIVA, Achille Bonito. *American Graffiti*. Roma: Panepinto Arte, 1998.
- PEDROSA, Mario. Comunicação ao Seminário de Arte Popular (Cidade do México, 1975). Publicado em *Arte em revista*, n. 3, 1980, pp. 22 – 26 (trad. Elizabeth Ferreira e Iná Camargo Costa). In: *Arte e Ensaios*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.
- _____. Quinquilharia e pop art, *Correio da Manhã*, 13 de agosto de 1967. In: *Arte e Ensaios*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.
- POATO, Sérgio (org.). *O grafitti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: Núcleo e Laboratório Interdisciplinar do Imaginário e Memória (Nime/Labi) / Instituto de Psicologia (IP) / USP, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. (tradução: Ivone C. Benedetti) *O Espectador Emancipado*, Martins Fontes, 2002.
- SALES, Ana Célia. *Pichadores e grafiteiros: manifestações artísticas e políticas de preservação do patrimônio histórico e cultural da cidade de Campinas – SP*. 84f.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo. 2006
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha- russa*. São Paulo, Companhia das Letras. 2001.
- TAVARES, Olívio. “O grito é evidente, ou: introdução geral a Basquiat”. In *Catalogo da Exposição Jean-Michel Basquiat*. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – Mamam, 1998.
- TINHO. “Artistas da geração hip hop: diferentes estilos e linguagens”. In POATO, Sérgio. *O grafitti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil*. São Paulo: Núcleo e Laboratório Interdisciplinar do Imaginário e Memória (Nime/Labi) / Instituto de Psicologia (IP) / USP, 2006.
- VASSÃO, Maria Olímpia. *Graffiti em Nova York. Xerox a cores de Alex Vallauri*. Café Paris. Xerografado. São Paulo: Jan/Fev, 1983.

Catálogos consultados.

- Catálogo da Bienal do grafitti no MUBE em 2013, “Graffiti Fine Art, Museu Brasileiro de Escultura. São Paulo: SESI – SP editora, 2013”.

Fontes de pesquisa on-line.

ABBUD, Bruno. Mundano a todo o vapor. Matéria publicada no site juventude fugitiva em 1 de outubro de 2013. Disponível em: <http://www.juventudedefugitiva.wordpress.com/2013/10/01/mundano-a-todo-vapor/>

CARVALHO, Pedro. Grafiteiro que pinta carroças expõe em Nova York e São Paulo. Entrevista realizada pelo site ig em 12/02/2010. Disponível em: <http://jovem.ig.com.br/oscuercas/noticia/2010/03/12/grafiteiro+que+pinta+carrocas+e+xpoe+em+nova+york+e+sao+paulo+9425762.html>.

FARIAS, Paula. Mundano transforma tintas em arte e crítica social. Entrevista realizada em 28 de julho de 2010 e publicada no Portal Rap Nacional. Disponível em: <http://eusr.wordpress.com/2010/07/28/mundano-transforma-tintas-em-arte-e-critica-social/>

RAMALHO, Monica. Grafite pelo mundo. Matéria publicada no site monica ramalho em 12 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.monicaretalho.com.br/3166/mundano-grafiteiro-com-orgulho/>

RODRIGUEZ, Diogo Antônio. Mundano o homem invisível. Matéria publicada no site planeta sustentável, na coluna atitude em setembro de 2010. Disponível em: <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/artista-anonimo-mundano-pintar-carrocas-catadores-642552.shtml>.

RUPP, Isadora. Pimp My Carroça Chega a Curitiba. Matéria publicada no site do jornal Gazeta do Povo, na coluna Caderno G, em 02 de novembro de 2013. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1421897..>

NUNES, Luciano. Mundano sequestra placas irregulares. Matéria publicada no site Lucianonunes.net em 9 de setembro de 2012. Disponível em: <http://www.lucianonunes.net/mundano-sequestra-placas-irregulares/>.

Teses

FRANCO, Sérgio Miguel, Iconografia da Metrópole, Grafiteiros e Pixadores Representando o Contemporâneo. Dissertação de Mestrado apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Orientadora Professora Doutora Vera Maria Pallamini 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-18052010-092159/pt-br.php>.

LARA, Arthur Hunold. Grafite Arte Urbana em Movimento. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação. Orientador Prof. Dr. Luiz Roberto Alves. São Paulo 1996. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/157954302/Arthur-Hunold-Lara-Grafite-Arte-Urbana-Em-Movimento-Tese-Mestrado-USP>.

Sites

Acervo on-line do Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand, disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/>.

Página pessoal do artista Mundano no site Flickr, disponível em: <https://www.flickr.com/photos/artetude>.

Projeto Arte/Cidade, edição de 2002 titulada Zona Leste, organizada por Nelson Brissac Peixoto, disponível em: <http://www.artecidade.org.br/indexp.htm>.

Vídeos

Grafitando com Zezão. Documentário produzido pela produtora O Beijo, publicado no canal do You Tube em 2015. Material on-line disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wZ1QfOtVql4>.

Karen Jonhs nos esgotos de São Paulo com Zezão. Programa Dose Tripla, publicado no You Tube em 17 de maio de 2012. Material on-line disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yJ4nVd6_zHI.

PIMP My Carroça. Criador e Curador: Mundano. Direção: Leon Mosditchian, Mauro Moreira. Produção Pedro Adati, 15:50 min. Color. Produtora Duca Films, 2014, Material on-line disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSajqhXSiPk>. Consultado em 26 de agosto de 2014.

Quem tem Q.I Vai. Autor Paulo Leminski. Programa de Vanguarda da TV Bandeirantes de 1980. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/videos.htm>.